

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Ústav translatologie

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

Jan Klofáč

**Zfilmování literární díla jakožto forma intersémiotického překladu**

Film Adaptation of a Literary Work as a Form of Intersemiotic  
Translation

Praha 2018

Vedoucí diplomové práce: PhDr. Jaroslav Špírk, Ph.D.

## **Poděkování**

Na tomto místě bych chtěl upřímně poděkovat vedoucímu této diplomové práce PhDr. Jaroslavu Špírkovi, Ph.D. za jeho ochotu, pomoc, připomínky a cenné rady během celého procesu vzniku této práce. Rád bych rovněž poděkoval prof. PhDr. Vlastimilu Zuskovi, CSc. za jeho rady týkající se vypracování metodologie výzkumu a filmové vědy.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 2. 1. 2018

.....

Jan Klofáč

## **Abstrakt**

Tato interdisciplinární práce, která čerpá z translatologie, sémiotiky, estetiky, literární a filmové vědy, se věnuje intersémiotickému překladu. Práce se pokusí popsat, vysvětlit a zařadit tento druh překladu v rámci současné teorie překladu a aplikovat tyto poznatky na konkrétní překladatelskou situaci. Touto situací je srovnání mezijazykového překladu z anglického do českého jazyka a intersémiotického překladu, kterým je filmová adaptace románu. Teoretickým východiskem této práce jsou zejména díla Antona Popoviče, dále pak Romana Jakobsona, Jana Mukařovského, Jiřího Levého a Patricka Catrysseho (dále viz bibliografie). Podle teorie Antona Popoviče lze literární dílo i filmovou adaptaci označit za dva druhy metatextu. Sémioticky tyto metatexty sestávají z obsahu (příběhu) a formy (výrazu). V produktu překladu lze nalézt posuny na obou těchto úrovních, které tak poslouží jako zdroj pro důkladnou analýzu. Práce si neklade za cíl hodnotit, ale popsat posuny v rámci intersémiotického a mezijazykového překladu. Hlavní hypotézou, jejíž platnost si tato práce klade za cíl ověřit, je předpoklad, že některé posuny jsou společné oběma typům převodu, zatímco k jiným dochází pouze v rámci jednoho z nich. Dále budeme ověřovat hypotézu, že je i navzdory těmto rozdílům teoreticky výhodné, považovat intersémiotický a mezijazykový překlad za podkategorie nadřazeného pojmu převod a pohlížet na převod mezi dvěma znakovými systémy prizmatem teorie překladu.

**Klíčová slova:** intersémiotický překlad, zfilmování literárního díla, adaptace, překlad, Jakobson

## **Abstract**

This interdisciplinary work which draws on translation studies, semiotics, aesthetics, literary and film science deals with intersemiotic translation. The thesis will attempt to describe, explain and classify this kind of translation within the current translation theory and apply this knowledge to a specific translational situation. This situation is a comparison of an interlingual translation from English into Czech and an intersemiotic translation, which is the film adaptation of the novel. The theoretical starting point of this work is in particular the work of Anton Popovič, followed by Roman Jakobson, Jan Mukařovský, Jiří Levý and Patrick Catrysse (see bibliography). According to Anton Popovič's theory, literary work and film adaptation can be described as two types of metatext. Semiotically, these metatexts consist of content (story) and form (expression). In the

product of translation, shifts can be found at both of these levels and they serve as a source for an in-depth analysis. This thesis does not aim to evaluate but to describe the shifts in the intersemiotic and interlingual translation. The main hypothesis whose validity is supposed to be verified in this work is the assumption that some shifts are common to both types of transfer while others occur only within one of them. Furthermore, we will verify the hypothesis that despite these differences, it is theoretically advantageous to consider intersemiotic and interlingual translation as a subclass of the superior concept of transfer and to look at the transfer between two semiotic systems from the point of view of the translation theory.

**Key words:** intersemiotic translation, film adaptation of a literary work, translation, Jakobson

# Obsah

1	Úvod.....	8
2	Teoreticko-metodologická východiska.....	10
2.1	Typy překladu podle Romana Jakobsona .....	10
2.2	Překlad jako interpretace.....	10
2.3	Intersémiotický překlad podle Antona Popoviče .....	11
2.4	Příběh a diskurs .....	12
2.4.1	Příběh .....	12
2.4.2	Diskurs .....	13
2.5	Film jako znakový systém.....	15
2.5.1	Přirozené jazyky a filmový jazyk .....	15
2.5.2	Znak podle de Saussura a Peirce.....	16
2.5.3	Film jako komplexní znakový systém .....	17
2.5.4	Vizuální znaky .....	18
2.5.5	Auditivní znaky.....	23
3	Adaptace .....	27
3.1	Definice pojmu adaptace.....	27
3.2	Kritika adaptací .....	27
3.3	Popularita adaptací .....	28
4	Empirický výzkum.....	30
4.1	Metodologie .....	30
4.2	Srovnání knižní předlohy a její filmové adaptace.....	32
4.2.1	Individuální posuny .....	32
4.2.2	Konstitutivní posuny.....	54
4.3	Srovnání anglického originálu a českého překladu.....	63
4.3.1	Individuální posuny .....	63
4.3.2	Konstitutivní posuny.....	79
5	Závěr .....	90
5.1	Cíle diplomové práce .....	90
5.2	Vztah metatextů a prototextu .....	90
5.3	Autoři produktů mezijazykového a intersémiotického překladu .....	91
5.4	Intersémiotický a mezijazykový překlad jako interpretace .....	91
5.5	Společné znaky posunů obou typů převodu.....	92

5.6	Odlišnosti posunů obou typů převodu.....	93
5.7	Vztah intersémiotického a mezijazykového překladu.....	94
6	Bibliografie .....	95

# 1 Úvod

Tato diplomová práce se zabývá intersémiotickým a mezijazykovým překlad, přičemž vychází především z klasifikace typů překladů podle Romana Jakobsona (viz *2.1 Typy překladu podle Romana Jakobsona*). Jejími dalšími teoretickými východisky jsou zejména díla Antona Popoviče, Jiřího Levého, Patricka Catryseho, Jamese Monaca, Gideona Touryho a Jurije Lotmana (dále viz *6 Bibliografie*) a práce se tak věnuje jak problémům, se kterými se musí vypořádat překladatelé při převodu textu mezi přirozenými jazyky, tak nesnázím při převodu textu mezi odlišnými znakovými systémy. Předmětem zájmu jsou přitom jak nevyhnutelné (konstitutivní) posuny způsobené rozdíly mezi oběma sémiotickými systémy resp. přirozenými jazyky, tak posuny, které jsou výsledkem rozhodnutí překladatele resp. adaptátora (individuální posuny).

Právě s ohledem na skutečnost, že se kromě překladu v užším slova smyslu zabývá rovněž převodem literárního díla na filmové plátno, čerpá tato práce nejen z translologie, ale rovněž ze sémiotiky, filmové a literární vědy a estetiky. Ještě před vlastní empirickou analýzou se proto věnuje konceptu narativu, tedy struktuře, která sestává ze dvou složek, příběhu a diskursu (viz *2.4 Příběh a diskurs*), pokouší se stručně nastínit, jaké prostředky může film pro sdělování významů divákovi využít (viz *2.5 Film jako znakový systém*) a zamýšlí se rovněž nad pozicí a vnímáním, především filmových, adaptací (viz *3 Adaptace*).

Práce si neklade za cíl hodnotit, ale popsat posuny v rámci intersémiotického a mezijazykového překladu. Hlavní hypotézou, jejíž platnost si tato práce klade za cíl ověřit, je předpoklad, že některé posuny jsou společné oběma typům převodu, zatímco k jiným dochází pouze v rámci jednoho z nich. Dále budeme ověřovat hypotézu, že je i navzdory těmto rozdílům teoreticky výhodné, považovat intersémiotický a mezijazykový překlad za podkategorie nadřazeného pojmu převod a pohlížet na převod mezi dvěma znakovými systémy optikou teorie překladu.

Model navržený za účelem ověření této hypotézy je popsán v kap. *4.1 Metodologie*. Komparativní analýzu pak tvoří část tři části: kapitola zkoumající posuny při zfilmování literárního díla (viz *4.2 Srovnání knižní předlohy a její filmové adaptace*), jež tematizuje rovněž možnosti a omezení obou médií, kapitola zabývající se mezijazykovým překladem mezi anglickým a českým zněním (viz *4.3 Srovnání anglického originálu a českého překladu*) a souvisejícími obtížemi spojenými s převodem mezi odlišnými jazykovými systémy a rozdílnými kulturami a závěrečná



kapitola, jež srovnává a popisuje posuny identifikované v rámci obou předchozích částí analýzy (viz 5 Závěr).

Materiálem empirické části jsou román anglického spisovatele J. R. R. Tolkiena *The Hobbit or There and Back Again* (originál), jeho český překlad *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*, jehož autorem je překladatel František Vrba, a první díl filmového Hobita režiséra Petera Jacksona *Hobit: Neočekávaná cesta*. Vzhledem ke skutečnosti, že empirický materiál této práce pro analýzu intersémiotického překladu tvoří pouze první díl filmové trilogie Hobit, je předmětem srovnání v kapitole zabývající se mezijazykovým překladem jen ta část literární předlohy a jejího českého překladu, která je v rámci prvního dílu Jacksonovi adaptace převedena na filmové plátno.

## 2 Teoreticko-metodologická východiska

### 2.1 Typy překladu podle Romana Jakobsona

Východiskem této diplomové práce je vlivný článek rusko-amerického lingvisty a významného představitele strukturalismu Romana Jakobsona „On the Linguistic Aspects of Translation“ z roku 1959, v jehož úvodu autor rozlišuje tři základní typy překladu. Prvním z nich je překlad **vnitrojazykový**, označovaný také jako přeformulování („rewording“), při němž dochází k interpretaci verbálních znaků určitého jazyka prostřednictvím verbálních znaků téhož jazyka. V rámci druhého typu překladu, překladu **mezijazykového**, jenž je zpravidla považován za překlad v užším smyslu, jsou verbální znaky výchozího jazyka interpretovány pomocí verbálních znaků jiného jazyka. Největší novinku Jakobsonova rozdělení však představuje třetí druh překladu, tzv. překlad **intersémiotický**, také označovaný jako transmutace či adaptace, v rámci něhož dochází k interpretaci verbálních znaků pomocí znaků jiného než verbálního znakového systému (srov. Jakobson 1959:233). Nejčastějším případem adaptace je přitom filmové nebo divadelní zpracování literárního díla (srov. Eco 2006:386).

### 2.2 Překlad jako interpretace

Termínem „transmutace“ označoval Roman Jakobson převod verbálního textu do jiného sémiotického systému, zabýval se však rovněž převody mezi různými sémiotickými systémy (srov. Eco 2006:268). Skutečnost, že Jakobson o všech třech typech překladu mluví jako o interpretaci, vedla k terminologické nejednoznačnosti a souvisejícímu nebezpečí vyplývajícím ze ztotožňování termínů „překlad“ a „interpretace“ (srov. Eco 2006:268-269). Roman Jakobson byl velmi výrazně ovlivněn americkým sémiotikem Charlesem Sandersem Peircem, který používal pojem „překlad“ jako synekdochu pojmu „interpretace“ a zastával názor, že o významu lze mluvit v případě, kdy je výraz možné nahradit jiným výrazem, z něhož vyplývají tytéž důsledky. Překlad mezi přirozenými jazyky přitom považoval za nejevidentnější příklad snahy o vyjádření téhož významu různými znakovými systémy a snahu o interpretaci za počínání, jež není typické pouze pro přirozené jazyky, nýbrž pro každý pokus o objasnění významu určitého výrazu (srov. Eco 2006:270-271). Jakobson obdivoval především Peircovu myšlenku, že „význam je překladem znaku do jiného znakového systému“, přičemž z jeho rozdělení typů překladu podle Umberta Eca nevyplývá, že by překlad a

interpretaci vnímal jako zcela synonymní výrazy, ale že považoval za výhodné pojmut koncept významu v rámci kategorie překladu (srov. Eco 2006:271). Tento jeho názor se shoduje s přesvědčením Jiřího Levého, že každý překlad je v první řadě interpretací (srov. Levý 2012:56). Každý překladatel je tedy interpretátorem, neboť interpretace, kritické čtení a textová analýza představují neodmyslitelné předpoklady překladatelovy práce, všechny interpretátory však nelze automaticky považovat za překladatele (srov. Eco 2006:274). Společným znakem překladu a interpretace je skutečnost, že se snaží vyjádřit tentýž význam jiným způsobem (srov. Eco 2006:276). Podobně jako Popovič zmiňuje také Eco možnost rozšířit sémantické pole výrazu „překlad“ a vztáhnout jej rovněž na příbuzné či podobné fenomény. Zároveň se však nesoustředí pouze na jejich podobnost, ale poukazuje na nutnost zdůraznit rovněž jejich rozdíly (srov. Popovič 1983:94, Eco 2006:279).

V souvislosti s intersémiotickým překladem představuje základní problém rozdílný materiál, v důsledku čehož může být určitý sémiotický systém schopný vyjádřit více či méně než jiný sémiotický systém, nelze však tvrdit, že by byly schopné vyjádřit stejné věci (srov. Eco 2006:381). Velmi známá je rovněž související Jakobsonova teze, že se jazyky liší podle toho, co musí vyjádřit, nikoliv podle toho, co mohou vyjádřit (srov. Jettmarová 2016:95). Případy, kdy v rámci intersémiotického překladu dochází v důsledku odlišného materiálu obou systémů k nevyhnutelným posunům se zabývá kapitola 4.2.2 *Konstitutivní posuny*.

## **2.3 Intersémiotický překlad podle Antona Popoviče**

Anton Popovič definuje intersémiotický překlad jako situaci, kdy se neliterární text překládá, adaptuje nebo parafrázuje do podoby literárního textu, nebo naopak jako situaci, kdy se literární text překládá nebo adaptuje do jiného uměleckého kódu. Intersémiotický překlad chápe jako přenos invariantního jádra významů či překódování specifických sémiotických systémů umění do jiných systémů (srov. Popovič 1983:92-93). Nutno však podotknout, že se invariant či tertium comparationis v dnešní translatologii považují za hypotetické, neverifikované a tudíž překonané koncepty. V rozšíření pojmu „překlad“ na jiné, typologicky příbuzné znakové operace vidí Popovič výsledky plodné intervence teorie překladu na poli jazykové sémiotiky, sémiotiky umění a rovněž teoretické nosnosti tohoto pojmu (srov. Popovič 1983a:220) a domnívá se, že jej lze použít v souvislosti se všemi typy překódování v umění a literatuře (srov. Popovič 1983:94).

## 2.4 Příběh a diskurs

### 2.4.1 Příběh

Každý narativ podle Chatmana sestává ze dvou složek — příběhu a diskursu. První zmíněná složka narativu podle jeho názoru existuje pouze na abstraktní rovině, jakákoliv její manifestace v sobě již totiž zahrnuje strukturaci provedenou diskursem a konkrétní realizaci v daném médiu, přičemž žádná z těchto manifestací nemá přednost před ostatními (srov. Chatman 1980:37). Právě tuto abstraktnost příběhu a s ní související nezávislost na konkrétních technikách, které jej realizují, považuje za klíčovou pro možnost převádět příběhy mezi různými médii, aniž by došlo ke ztrátě jejich podstatných vlastností (srov. Chatman 1980:31). Příběh sestává ze dvou nepostradatelných složek — **událostí** a tzv. **existentů**.

**Události** lze dále dělit na jednání a dění, přičemž v obou případech dochází ke změně stavu, již v prvním uvedeném případě aktivně způsobuje činitel, zatímco ve druhém tato změna stavu zasahuje nějakého trpitele (srov. Chatman 1980:44). Chatman se dále domnívá, že události vždy spojuje kauzalita, kterou si mají recipienti, není-li vyjádřena explicitně, tendenci sami doplňovat, což považuje za potvrzení domněnky, že lze z různých konkrétních manifestací příběhu abstrahovat totožnou hloubkovou strukturu a že se tyto jednotlivé manifestace s ohledem na kauzalitu zobrazovaných událostí liší mírou explicitnosti (srov. Chatman 1980:46). Ne všechny události se však vyznačují stejnou mírou důležitosti, v důsledku čehož je lze rozdělit na dvě skupiny — **jádro** příběhu, tedy významné události představující klíčové body ve vývoji událostí, jejichž vynechání vede k rozbití narativní logiky a tzv. **satelity**, neboli méně významné události, jejichž vypuštění sice znamená estetickou ztrátu, nemá však za následek narušení dějové logiky (srov. Chatman 1980:54-55). O elementech zastoupených v originálu i překladu se zmiňuje rovněž Anton Popovič, který pro označení stálých, základních a neměnných prvků používá termín „invariantní jádro“ (srov. Popovič 1983:174).

V souvislosti s událostmi je třeba rozlišovat mezi **časem příběhu**, vztahujícím se na trvání domnělých událostí narativu, a **časem diskursu**, tedy dobou, kterou v rámci verbálního či filmového narativu zabere jejich prezentace (srov. Chatman 1980:64). Na základě „trvání“, tedy vztahu mezi časem příběhu a časem diskursu, lze rozlišovat celkem pět možností. Je-li čas diskursu kratší než čas příběhu, jedná se o shrnutí, v jehož rámci dochází k sumarizaci určitého souboru událostí (srov. Chatman 1980:70). Pokud se čas diskursu zastaví, zatímco čas příběhu stále plyne

a určitá část příběhu tak není vylíčena, mluvíme o elipse (srov. Chatman 1980:72). Ta je opakem shrnutí a je výrazem autorova přesvědčení, že časový přechod není nutné explicitně vysvětlovat (srov. Chatman 1980:235). V případě, že jsou čas příběhu a čas diskursu totožné, k čemuž zpravidla dochází při zobrazení dialogů nebo krátkého fyzického jednání, mluvíme o scéně. Čtvrtou možností je protažení, tedy jakýsi zpomalený záběr, v rámci něhož je čas diskursu delší než čas příběhu (srov. Chatman 1980:74). V rámci verbálního narativu navíc může poměrně často nastat situace, kdy verbální vyjádření trvá výrazně déle než samotné popisované události. Poslední možnost představuje situace, kdy čas příběhu stojí, zatímco čas diskursu pokračuje, kterou označujeme jako pauzu (srov. Chatman 1980:76).

Zatímco čas příběhu sestává z událostí, skládá se prostor příběhu z tzv. **existentů**, tedy postav a prvků prostředí. Rozdílný způsob jejich zobrazení v literárním díle a filmu vede při převodu mezi oběma médii k nevyhnutelným posunům (viz 4.2.2 *Konstitutivní posuny*). Stejně jako rozlišujeme čas příběhu a diskursu, je nutné diferenciovat také mezi prostorem příběhu a diskursu (srov. Chatman 1980:100). Jelikož se však rozmístění resp. fyzická dispozice na rozdíl od času neřídí v reálném světě žádnou přirozenou logikou, je v tomto případě určení hranice daleko problematičtější (srov. Chatman 1980:102). Prostor příběhu představuje množinu všech postav a veškerých prvků prostředí zobrazovaného světa, zatímco prostorem diskursu se rozumí ta část celkového prostoru příběhu, k níž diskurs zaměřuje pozornost publika, a jež je v závislosti na médiu ohraničena buď vypravěčem, nebo okem kamery (srov. Chatman 1980:106).

## 2.4.2 Diskurs

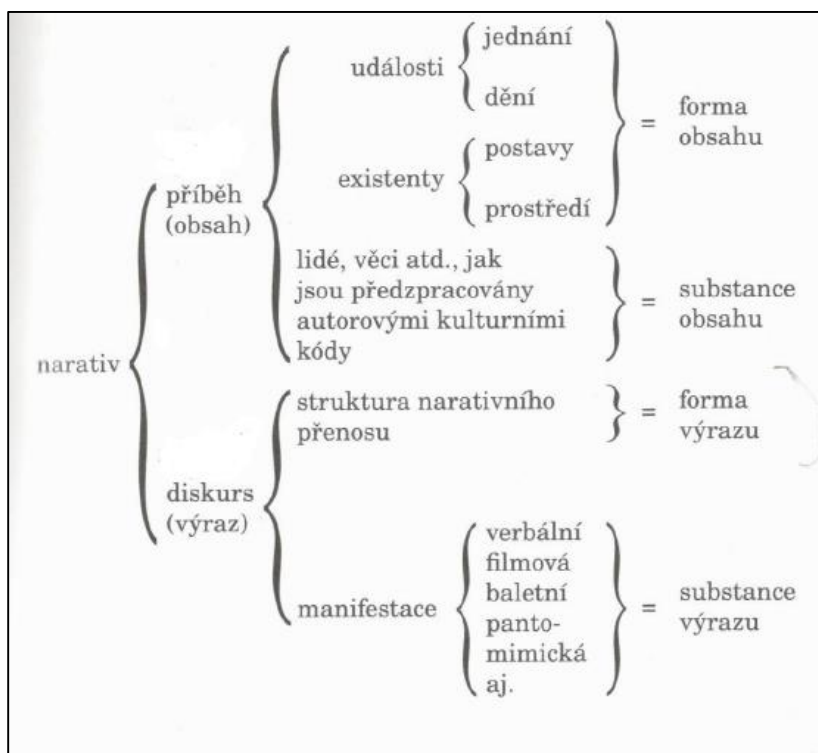
Vedle **plánu obsahového**, tedy výše zmíněné příběhu, má každý narativ také **plán výrazový** označovaný jako diskurs. Výrazovým plánem Chatman chápe jako soubor narativních výpovědí, přičemž výpověď považuje za základní složku formy výrazu, která je abstraktnější než jakákoliv manifestace, na níž tím pádem nezávisí (srov. Chatman 1980:152). V rámci těchto výpovědí, jež nelze ztotožnit s povrchovou ani hloubkovou strukturou věty jazyka (srov. Chatman 1980:170), rozlišujeme jednak **výpovědi statické**, které popisují existenty, a **výpovědi procesuální**, jež popisují jednání či dění a to tak, že události buď líčí, nebo inscenují (srov. Chatman 1980:31). Na základě tohoto rozdělení lze rozlišovat zprostředkované vyprávění událostí, jež předpokládá existenci **vypravěče**, a jejich **nezprostředkovanou prezentaci** (srov. *ibid.*). Tato dichotomie představuje jeden z klíčových rozdílů mezi knihou a filmem.

Jelikož narativ nastoluje pocit přítomného okamžiku, lze u zprostředkovaného narativu identifikovat hned dvojí přítomnost — **vypravěče** a příběhu. V rámci nezprostředkovaného narativu je zřetelná pouze přítomnost příběhu, přičemž čas vyprávění je minulý a v přítomném čase jsou pouze dialogy a vnitřní a vnější monology (Chatman 1980:64). V závislosti na tom, které hledisko zohledníme, můžeme rozlišovat externího a tzv. odkrytého vypravěče, tedy situaci, kdy je vypravěčem jedna z postav (srov. Chatman 1980:32), vševědoucího vypravěče, který disponuje informacemi o výsledku všech událostí i povaze všech existentů (srov. Chatman 1980:223), všudypřítomného vypravěče, který má možnost vyprávět i z hledisek, která nejsou postavám přístupná (srov. Chatman 1980:108), a skrytého vypravěče, který zaujímá střední pozici mezi nápadně slyšitelnou narací a nezprostředkovanou prezentací. Oproti nezprostředkované prezentaci příběhu umožňuje explicitně vyprávěný příběh vyjadřování řeči nebo myšlenek postav nepřímou formou (srov. Chatman 1980:207). Vypravěčovu přítomnost prozrazuje především explicitní popis, události však mohou být prezentovány i způsobem, který neumožňuje určit kdo, pokud vůbec někdo, dané události vnímal (srov. Chatman 1980:160).

Diskurs představuje abstraktní třídu prvků, které jsou společné všem manifestovaným narativům. Jejimi základními prvky jsou **výběr** a **posloupnost** (srov. Popovič 1972:82-96), přičemž výběrem chápeme schopnost rozhodnout, které objekty a události budou vyjádřeny explicitně, a které pouze implicitně (srov. Chatman 1980:27). Bez ohledu na to, zda je zprostředkován pomocí vizuálních a/nebo auditivních informačních kanálů, vyžaduje narativ od svých příjemců interpretační úsilí. Autor totiž pro konkrétní manifestaci vybírá z příběhu ty události, které považuje s ohledem na vyvolání pocitu kontinuity za nezbytné (srov. Chatman 1980:29). Aby recipient textu porozuměl, musí s autorem spolupracovat a vyvozovat resp. domýšlet si události, které nebyly vyjádřeny explicitně (srov. Chatman 1980:38). Recipienti předpokládají i v případě na první pohled nesouvisejících událostí kauzalitu a počítají s tím, že bude daná příčinná souvislost objasněna později (srov. Chatman 1980:46). Potřeba explicitního vysvětlování se v klasických narativech týká zejména akcí, které jsou s ohledem na převládající standardy chování nepravděpodobné (srov. Chatman 1980:52).

**Posloupností** se rozumí pořadí, ve kterém jsou recipientovi události příběhu předvedeny (Chatman 1980:19). Za předpokladu, že lze jejich posloupnost i nadále rozeznat, může diskurs události příběhu přeskupit (srov. Chatman 1980:65). Z událostí příběhu totiž podle Chatmana vytváří osnovu, která existuje na obecnější rovině než její konkrétní objektivizace v určitém médiu,

z čehož vyplývá, že pořadí událostí nemusí být nutně chronologické, osnova může některé události zdůraznit a jiné naopak upozadit, může vyprávět či předvádět, komentovat, interpretovat nebo přenechat interpretaci recipientovi, v důsledku čehož lze z jednoho příběhu vytvořit velké množství osnov (srov. Chatman 1980:43).



*Diagram narativu dle Chatmana (Chatman 1980:25)*

## 2.5 Film jako znakový systém

### 2.5.1 Přirozené jazyky a filmový jazyk

Za účelem předávání informací používají lidé různých jazyků, z nichž některé mají pouze zvukovou či obrazovou podobu, zatímco jiné představují kombinaci obou těchto možností. Bylo by tedy chybou považovat pojmy zvuk a jazyk za identické. Jazyk lze definovat jako uspořádaný, komunikační znakový systém (srov. Lotman 2008:7) a jako takový disponuje znaky, jež mu umožňují realizovat jeho komunikační funkci (srov. Lotman 2008:8).

Základní charakteristikou znaku je jeho schopnost nahradit v rámci procesu výměny informací předměty, jevy nebo pojmy (ibid.). Jedním z předpokladů pro úspěšnost takového nahrazení je podle Lotmana neměnný vztah znaku a předmětu, jevu či pojmu, který znak nahrazuje, na základě něhož lze mluvit o obsahu znaku (srov. Lotman 2008:9). Znaky však neexistují jako samostatné

oddělené jevy, ale vytvářejí mezi sebou organizované systémy, které jsou jednou z typických vlastností jazyků (srov. Lotman 2008:10). Termín jazyk se tedy nevztahuje pouze na komunikační systémy, které jím nejčastěji označujeme, tzv. přirozené jazyky (srov. Lotman 2008:7), nýbrž jej můžeme chápat i širěji jako množinu komunikačních systémů fungujících v lidské společnosti a poté lze pod tento pojem zahrnout i filmový jazyk jakožto komplexní audiovizuální systém znaků (srov. Gräf 2014:17).

Pokud srovnáme přirozené jazyky s jazykem filmovým, zjistíme, že se v některých aspektech podobají. Stejně jako autoři literárních děl chtějí i osoby podílející se na produkci filmu divákům něco sdělit a předpokladem porozumění je, že se diváci „naučí“ jazyku filmu rozumět (srov. Lotman 2009:10). Analogicky k vývoji přirozených jazyků se vyvíjí i jazyk filmový a to především díky technickému pokroku, který filmu otevřel zcela nové možnosti pro vyjadřování významů. K takovým zásadním mezníkům v dějinách filmu patří přechod od němého filmu k filmu se synchronizovanou zvukovou stopou, přechod od černobílého k barevnému filmu a rovněž vynález stříhu (srov. Gräf 2014:19). První zmíněný milník umožnil filmu vyjadřovat významy prostřednictvím dalších informačních kanálů – řeči a zvuku. Vylepšení se však dočkal i třetí auditivní kanál, jelikož se hudba, kterou bylo divákovi v éře němého filmu možné zprostředkovat jedině využitím živého hudebního doprovodu, stala pevnou součástí filmu. Přechod k barevnému filmu pak filmařům otevřel možnost používat černobílé záběry jako znak a vyjadřovat už pouhou volbou tohoto způsobu zobrazení specifické významy. Díky vynálezu stříhu již není nadále nutné natáčet po celou dobu z jednoho místa a pouze v reálném čase, zdokonalení kamer s sebou přineslo možnost měnit během natáčení perspektivu nebo velikost záběrů (srov. Gräf 2014:75).

Přes některé podobnosti se však přirozené jazyky a filmový jazyk v celé řadě aspektů liší a film může využít specifických možností, jež má pro komunikaci s divákem k dispozici, a nesnažit se kopírovat strukturu přirozených jazyků, k čemuž ve snaze o vytvoření filmového jazyka, jehož výstavba by byla analogická k výstavbě přirozených jazyků, často docházelo v šedesátých a sedmdesátých letech dvacátého století (srov. Gräf 2014:23).

## **2.5.2 Znak podle de Saussura a Peirce**

Mezi nejznámější koncepce patří pojetí binární znaku v podání švýcarského jazykovědce Ferdinanda de Saussura a triadický model amerického vědce Charlese Sanderse Peirce. Znak podle těchto pojetí sestává z označovaného a označujícího. Zatímco označované je vždy pouze



představou nezávislou na nositeli významu, může označující existovat v jazykové, písemné, obrazové, zvukové či jiné podobě. Peircův model zahrnuje ještě tzv. referenta (objekt), neboli vztažný bod, který skutečně existuje v reálném světě mimo rovinu textu (srov. Gräf 2014:25). Protože však znaky mohou označovat rovněž objekty, které ve skutečnosti neexistují, není referent jejich obligatorní součástí.

Peirce dále s ohledem na vztah mezi označujícím a označovaným rozlišuje tři typy znaků. Prvním typem jsou ikony, u nichž je vztah mezi označujícím a označovaným založen na podobnosti (srov. Gräf 2014:26). Takové znaky se vzhledem ke své přirozenosti zpravidla vyznačují větší srozumitelností (srov. Lotman 2008:12). V případě tzv. indexů spojuje označované a označující kauzální vztah, zatímco u třetího typu znaků, symbolů, není spojení výrazu s obsahem vnitřně motivované a je pouze výsledkem konvence (srov. Gräf 2014:26). Pochopení zprávy vyjádřené prostřednictvím symbolů je tak ve srovnání s lehce pochopitelnými ikonami složitější, neboť od příjemce vyžaduje ovládnutí příslušného kódu (srov. Lotman 2008:13). Konvenční znaky, jejichž nejtypičtější příklad představuje slovo, se dále snadno spojují do řetězců a hodí se pro vytváření narativních textů (srov. Lotman 2008:14). Přitom platí, že jsou označující a označované v rámci filmu v případě vizuálních znaků téměř identické, neboť obraz knihy je knize konceptuálně mnohem blíže než slovo „knihy“ (srov. Monaco 2006:154). Kromě těchto ikonických znaků využívá film rovněž indexy – pot tak může kupříkladu sloužit k vyjádření nervozity dané postavy či zprostředkovat divákům informaci o (vysoké) teplotě v místnosti, v níž se postava nachází (srov. Monaco 2006:162). Vzhledem ke skutečnosti, že řeč představuje jeden z pěti informačních kanálů v rámci filmu jakožto sémiotického systému, pracují filmy rovněž se symboly (srov. Monaco 2006:210).

### **2.5.3 Film jako komplexní znakový systém**

Interakce několika znakových systémů, kterou filmový divák vnímá prostřednictvím pěti informačních kanálů — obrazu, písma, zvuku, hudby a řeči, které vytváří specifické filmové významové jednotky (srov. Gräf 2014:32). Význam filmu však netvoří pouze to, co je v něm zobrazeno, významnou roli hrají i způsob zobrazení, skutečnost, které složky se na vytváření významu podílí, a v jakém pořadí jsou divákovi prezentovány. Pořadím je přitom míněna nejen časová posloupnost, ale i způsob propojení již známých a nových informací (srov. Gräf 2014:33).

U všech zobrazených objektů a situací lze nejprve mluvit o **denotativní složce významu**, tedy o jejich základním, obecném významu, který by měly i bez reprezentace médiem. Následně však přichází do hry význam **konotativní**, jenž závisí na kontextu (srov. Gräf 2014:36). Je nutné si také uvědomit, že nositelem významu je již pouhá skutečnost, že je něco součástí filmu (srov. Gräf 2014:43). Budeme-li totiž za text považovat vše, co je na základě principu výběru a kombinace konkrétní manifestací znakového systému a tvoří významové jednotky (srov. Gräf 2014:17), lze za texty pokládat i filmy. Na základě skutečnosti, že byla z paradigmatu jiných možností zvolena právě daná varianta, je možné předpokládat, že se jednalo o variantu, jež byla s ohledem na vyjádření zamýšleného významu nejvhodnější, z čehož vyplývá její relevance pro rekonstrukci významu (srov. Gräf 2014:43).

V rámci sémiotiky se textem rozumí výsledek volby a kombinace znaků specifického znakového systému (Gräf 2014:17), přičemž není důležité, jakého druhu tyto znaky jsou – může se jednat o přirozený jazyk, gestikulaci nebo jako v případě filmu o komplexní audiovizuální systém, založený na interakci vizuálních a akustických prvků (srov. Gräf 2014:27). Stejně jako literární díla neexistují ani filmy ve vakuu a jsou součástí komunikační situace, kulturního a historického kontextu (srov. i Gräf 2014:27).

#### **2.5.4 Vizuální znaky**

Zaměříme se nejprve na vizuální znaky, které se k filmovému obecnstvu dostávají přes obrazový informační kanál. V této souvislosti je důležité si uvědomit, že zatímco lidské oko si při pozorování svého okolí může vybrat, na co zaměří svou pozornost, je divákovo zorné pole při sledování filmu ze všech čtyř stran ohraničeno okraji plátna či obrazovky (Gräf 2014:135). Při sledování dění odehrávajícího se na filmovém plátně však není důležitý pouhý fakt, co je na něm zobrazeno, neméně významnou roli hraje i způsob zobrazení. Je totiž velký rozdíl, zda je divákovi určitá scéna zprostředkována skrze detailní záběr obličeje, který může sloužit ke zdůraznění mimiky či pocitů dané postavy, nebo prostřednictvím záběru zobrazujícího celou postavu (srov. Gräf 2014:74).

#### **2.5.4.1 Konstituování významu prostřednictvím kinematografických prostředků**

Kinematografické prostředky se mohou podílet na konstituci významu tím, že postavy nebo události zobrazí určitým způsobem, v důsledku čehož fungují samy o sobě jako znakové systémy (Gräf 2014:75). Konkrétním případem jejich užití je například využití opozice černobílých a barevných záběrů k odlišení minulosti od přítomnosti nebo skutečného dění od fantazie či snů. Funkčnost takového odlišení však vyžaduje, aby byl daný zobrazovací prostředek spojen s konkrétním významem, ať již je toto spojení vytvořeno v rámci příslušného filmu nebo se jedná o spojení konvenční, tedy takové, které bylo již v minulosti použito v dostatečném počtu filmů, v důsledku čehož se stalo součástí kulturního povědomí. Zároveň je však klíčové, aby ostatní zobrazovací prostředky s tímto významem spojeny nebyly (srov. Gräf 2014:76). V souvislosti se skutečností, že se barvám tradičně přisuzuje velký sémantický potenciál, mohou jako symbolické znaky filmu fungovat i sytost, jas nebo barevný odstín (srov. Gräf 2014:79). Pomocí těchto prostředků lze vytvářet opticko-vizuální opozice, jež mohou přispět k vytvoření či zdůraznění opozic mezi jednotlivými postavami (srov. Gräf 2014:81). Obecně pro všechny zobrazovací prostředky platí, že jakákoliv odchylka od běžného způsobu zobrazení může být sémantickou informací (srov. Gräf 2014:110).

#### **2.5.4.2 Prostorové vztahy**

Ze skutečnosti, že je film zpravidla dvoudimenzionálním médiem, nevyplývá pouze ohraničení obrazového pole ze čtyř stran, zároveň lze objekty, jež se v něm nacházejí, klasifikovat dle toho, zda se nacházejí ve středu nebo mimo střed obrazu. V souvislosti s tím je možné vycházet z předpokladu, že objekty, které jsou centrem pozornosti, jsou umístěny ve středu obrazového pole. Zvláště sémanticky zajímavým se umístění objektů v obrazovém poli stává především v situacích, kdy se ve středu obrazového pole nachází předmět, který není v centru pozornosti nebo naopak, pokud se zaostřené předměty nachází na některém z jeho okrajů (Gräf 2014:136). 3D filmy umožňují divákovi vnímat natočené scény v celé jejich hloubce. Stejně jako v případě dvoudimenzionálních filmů je však obrazové pole ze čtyř stran ohraničeno a divák si nemůže, tak jako v reálném životě, zcela svobodně vybrat, na co zaměří svou pozornost.

Prostor mezi postavami je jednou z nejdůležitějších významových rovin. Podobně jako mimo svět filmu lze na základě vzdálenosti mezi jednotlivými osobami usuzovat, zda se jedná o partnery,

přátele, zda k sobě cítí sympatie či antipatie apod. Kromě vzdálenosti může hrát roli také skutečnost, zda jsou od sebe postavy vzdáleny v horizontální či vertikální rovině nebo v rámci prostoru. Zatímco však první dvě uvedené možnosti využívají kulturních konotací, jakými jsou například upřednostňování pravé strany v rámci naší kultury (horizontální rovina) nebo postavení nahoře/dole spojované s mocí či dominancí (vertikální rovina), je potenciální význam vyplývající z pozice objektů v prostoru čistě záležitostí daného textu (Gräf 2014:89). Umístění objektu vpředu může za předpokladu, že se dané objekty s ohledem na jiné své vlastnosti, jako jsou velikost, barevný odstín, sytost nebo jas nijak neliší, signalizovat jeho větší důležitost. Za účelem rozdělení obrazového pole filmaři často využívají různých vztažných bodů, které fungují jako pomyslná hranice, na jejímž základě lze mluvit o tom, že se daný objekt nachází v jeho levé či pravé a dolní nebo horní polovině (srov. Gräf 2014:90).

### 2.5.4.3 Velikost záběru

Důležitým nástrojem pro konstituování významu prostřednictvím obrazů jsou prostorové relace mezi zobrazenými objekty a kamerou, v závislosti na nichž tyto objekty zabírají menší nebo větší část zorného pole (Gräf 2014:111). Vzhledem k neexistenci zcela přesných definic je v odborné literatuře možné nalézt i mírně odlišné klasifikace a jiná označení jednotlivých druhů záběrů. Veškerá členění však mají společného jmenovatele v podobě vztažného bodu, kterým je v naprosté většině případů člověk (srov. Gräf 2014:112). I přes mírné klasifikační a terminologické rozdíly však postupem času vykrystalizovaly tyto druhy záběrů, jež mohou filmový režisér i v závislosti na zamýšleném významu použít.

Prvním z nich je tzv. **velký detail**, v rámci něhož celé filmové plátno vyplňuje detail obličeje nebo jiné části těla. Další možnosti představují **detailní záběr** zobrazující protagonistovu hlavu včetně části jeho hrudi a druh záběru označovaný jako **záběr z blízka**, na němž je k vidění hlava a horní polovina těla protagonisty (Gräf 2014:113). **Americký plán** je záběrem typickým pro americké westerny, který zobrazuje kromě hlavy a horní poloviny těla i hercova stehna a umožňuje tak pohled na např. pouzdro revolveru. Jako další druhy záběrů se režisérovi nabízí **záběr ze střední blízkosti** zachycující postavu od kolen nahoru a statisticky nejčastější druh záběru zvaný **polocelek**, na němž je zobrazena celá postava (srov. Gräf 2014:114). I přesto, že se však jedná o nejfrekventovanější druh záběru, nelze jej v důsledku toho považovat za neutrální a ostatní druhy záběrů za odchylky. Jeho hojné použití totiž souvisí se skutečností, že film zobrazuje jednání a

jednajícími subjekty jsou zpravidla lidé, kteří ke komunikaci nepoužívají pouze řeč, ale také např. gestikulaci (srov. Gräf 2014:118). Další druh záběru, **celek**, zobrazuje spíše prostředí, v němž se protagonista nachází, či informuje o jeho umístění v prostoru. Posledním druhem záběru je **záběr panoramatický**, jenž slouží k zobrazení krajiny a na němž lidské tělo zpravidla nelze rozpoznat (srov. Gräf 2014:115). Konkrétním příkladem využití různých druhů záběrů v rychlém sledu za účelem vyjádření různých významů může být situace, kdy je divákovi prostřednictvím tří záběrů (velký detail, záběr z blízka a celek) prezentován nejprve obsah dopisu, poté postava čtoucí tento dopis a nakonec prostředí, v němž se tato postava nachází (Gräf 2014:116).

K vyjádření či zdůraznění významu je dále možné využít rovněž různé perspektivy záběrů. Za normální perspektivu se považuje stav, v němž se kamera nachází přibližně ve stejné výšce jako zabíraný objekt. Je-li objekt snímán shora (nadhled) či zdola (podhled), může být zvolení dané perspektivy nositelem významu (srov. Gräf 2014:124). Zvolení nadhledu či podhledu nebo dokonce jejich extrémních případů – ptačí a žabí perspektivy – totiž může být spojeno s vyjádřením převahy, moci nebo podřízenosti a bezmocnosti (srov. Gräf 2014:125).

#### 2.5.4.4 Pohyby kamery

Na konstituování významu se mohou podílet i pohyby kamery. Aby však bylo možné uvažovat o jejich vlivu na význam, je základním předpokladem, že by stejného efektu nebylo možné docílit prostřednictvím střihu. Rychlé pohyby kamery mezi účastníky dialogu tak kupříkladu mohou podtrhovat hektičnost dané situace (Gräf 2014:145). Podobného efektu jako pohyby kamery dopředu a dozadu lze docílit také použitím přiblížení (zoomu), v rámci něhož se však nemění pozice kamery, ale pouze ohnisko. V důsledku toho dochází ke zmenšování či zvětšování obrazu, výsledkem jsou však odlišné perspektivy než při pohybu kamery (srov. Gräf 2014:140).

#### 2.5.4.5 (Ne)ostré zobrazení objektů

Zatímco ve skutečnosti vidí lidské oko objekty, na které se zaměří, tedy takové, jež se nachází v centru našeho vnímání, je ostrost v rámci filmu daná a divák si nemůže vybrat, co uvidí ostře a co ne (Gräf 2014:106). Vizuální opozice ostrých a neostrých objektů řídí divákovu pozornost a signalizuje mu, na co se při sledování filmu zaměřit. Skutečnost, že jsou některé objekty ostré a

jiné ne, tak může souviset s jejich relevantností (srov. Gräf 2014:107). Obraz může být také celý ostrý a signalizovat tím, že jsou všechny zobrazené objekty důležité nebo naopak zcela neostrý a signalizovat tak např. vidění bez brýlí, opilost nebo mdloby. Obecně platí, že zcela neostrý obraz zpravidla představuje subjektivní vnímání některé z postav (srov. Gräf 2014:110). Stejně jako v případě ostatních kinematografických prostředků lze případný význam využití ostrosti správně interpretovat až na základě kontextu.

#### **2.5.4.6 Střih a montáž**

Montáž konstituuje rytmické uspořádání filmu, umožňuje dynamizaci a lepší znázornění časových vztahů, stejně jako organizaci informací a postupně se stala dokonce sémantickým výrazovým prostředkem (srov. Gräf 2014:148). Bez použití střihu by děj bylo nutné zobrazit v poměru 1:1, tedy bez možnosti vypustit při posunech v čase a prostoru části, které není nutné explicitně zobrazovat, neboť si je divák dokáže na základě kontextu domyslet sám. Stejně tak by bylo při změnách velikosti záběru či změnách perspektivy nutné zobrazit i veškeré sekvence mezi těmito záběry (srov. Gräf 2014:153).

S ohledem na montáž lze identifikovat a popsat dva klíčové parametry — způsob propojení záběrů a frekvenci střihu. V souvislosti se způsobem propojení záběrů lze rozlišovat jednak tzv. tvrdý střih, považovaný za střih v užším slova smyslu, který představuje nejčastější typ propojení a v jehož rámci na první záběr bezprostředně, tedy bez jakéhokoliv přechodu, navazuje záběr druhý. Při použití druhé z možností, tzv. měkkého střihu, lze naopak mezi jednotlivými záběry identifikovat různé druhy přechodů. Rozhodne-li se režisér pro použití měkkého střihu, má k dispozici celou řadu možností. Jednu z možností například představuje, že druhý záběr následuje bezprostředně poté, co první záběr, jenž postupně tmavne, zcela zčerná. Stejně tak může první záběr okamžitě přejít v černý, který postupně bledne a tím postupně odhaluje záběr následující, tyto možnosti lze dále nejrozumnějším způsobem kombinovat (srov. Gräf 2014:147). Zatímco však tvrdý střih převažuje tak výrazně, že je považován za sémanticky neutrální, je použití měkkého střihu velmi vzácné, v důsledku čehož jej lze považovat za výjimku a oprávněně zkoumat důvody a záměry, které k jeho použití vedly. Měkké střihy zpravidla slouží k vyjádření diskontinuity na rovině zobrazovaného, ať už se jedná o přechody mezi jednotlivými úseky děje, různými časovými rovinami, mezi skutečností a sny či představami nebo hlavním a rámcovým příběhem (srov. Gräf 2014:148).

Druhým důležitým parametrem montáže je frekvence střihu, která závisí na délce jednotlivých záběrů. Čím jsou tyto záběry kratší, tím více se jich během sledovaného časového úseku vystřídá a tím větší je frekvence střihu, která může rovněž obsahovat sémantickou informaci, související kupříkladu s opozicí rychlý x pomalý a s ní spojenými asociacemi typu klid, uvolnění, stagnace, smrt x neklid, stres, pokrok, život, zdraví atd. (srov. Gräf 2014:149).

Důsledkem montáže je rovněž skutečnost, že neexistuje nic jako přirozené či nutné pořadí záběrů. S ohledem na to, jakým způsobem jsou záběry v rámci diskursu seřazeny, se tudíž nabízí otázka, jak spolu na sebe navazující záběry souvisí. Divák při sledování filmu, ať již vědomě nebo nevědomě, uplatňuje předpoklad koherence a pokud nic nenapovídá opaku, předpokládá, že je následující záběr pokračováním dosud zobrazeného (srov. Gräf 2014:154). Závěrem je třeba ještě zdůraznit, že střih neslouží výhradně „skokům“ v čase nebo prostoru, ale také například změně perspektivy či zobrazení detailů, nejčastěji v rámci dialogů postav. Že se jedná o kontinuální děj, signalizuje filmovému divákovi informační kanál zvuku, který během střihu přerušen není (srov. Gräf 2014:155). Díky střihu je rovněž možné zobrazit různé současně probíhající dějové linky, jejichž souběžnost je na závěr filmu velmi často vyjádřena jejich spojením. Při použití dalšího speciálního typu střihu, tzv. deskriptivního syntagmatu, se nejedná o chronologickou posloupnost záběrů nýbrž spíše o popis určitého prostoru, jež se typicky vyznačuje svou atemporalitou — záběry by mohly být seřazeny i jakýmkoli jiným způsobem (srov. Gräf 2014:157).

## **2.5.5 Auditivní znaky**

### **2.5.5.1 Hudba jako znakový systém**

Že je hudba nedílnou součástí filmu, dokazuje již pouhá skutečnost, jak výrazný vliv má její absence na to, jak film na diváka působí (srov. Gräf 2014:250). Film je komplexní znakový systém, který vzniká na základě syntézy vizuálních a auditivních znaků, přičemž výsledky působení obou zmíněných typů znaků na diváka se velmi výrazně liší. Fyziologické rozdíly mezi smyslovými orgány mají za následek, že je zrak obvykle spojován s racionálním a sluch s emocionálním vnímáním (filmového) světa. Přesto, že filmoví diváci zaměřují svou pozornost spíše na vizuální znaky a dialogy a hudbu vnímají spíše nevědomky, nelze její podíl na emocionálním působení filmu podceňovat (srov. Gräf 2014:251). Na rozdíl od takových znakových systémů, jakými jsou přirozené jazyky, jež vyjadřují významy prostřednictvím konvenčních vztahů mezi označujícím a označovaným, má hudba jakožto znakový systém s ohledem na vyjadřování významů velmi

omezené možnosti (srov. Gräf 2014:250). Sama o sobě totiž připouští až příliš velké množství možných interpretací. V rámci filmu je však součástí konkrétních významových souvislostí a zmíněná interpretační volnost je tak výrazně omezena ostatními znakovými systémy podílejícími se na konstituování významu (srov. Gräf 2014:251). Je však také možné identifikovat typická konvenční spojení určitých hudebních a filmových žánrů, která mají charakter symbolického znaku (srov. Gräf 2014:259).

S ohledem na vztah hudební roviny a obrazu lze rozlišovat mezi hudbou ve filmu, tedy situací, kdy je zdroj hudby přímo součástí filmového světa, ať již se jedná o koncert, hrající rádio nebo zpívající postavu, a filmovou hudbou, kdy jejím původcem není nikdo, kdo je součástí filmu, a dle logiky zobrazeného světa ji jeho postavy nemohou slyšet (srov. *ibid.*).

### **Způsoby využití hudby ve filmu**

Hudba se ve filmu nejčastěji využívá k dramaturgickým účelům – k vytvoření napětí, k vyvolání emocí a za účelem situování v čase či prostoru. Vzhledem k tomu, že se tyto funkce většinou vzájemně překrývají a doplňují, plní hudba ve filmu zpravidla několik funkcí zároveň (srov. Gräf 2014:262).

V rámci využití k dramaturgickým účelům usnadňuje hudba divákům porozumění filmu. Pomáhá totiž uspořádat a strukturovat, signalizuje, typicky prostřednictvím stále se zrychlujícího opakování téhož hudebního tématu, dramaturgické vrcholy jednotlivých scén, přispívá k objasnění vztahů mezi na sebe navazujícími sekvencemi a umožňuje spojovat v rámci filmu jednotky, jež patří k sobě, ale dělí je od sebe dlouhé časové úseky (srov. Gräf 2014:262). Takový případ představuje například spojení hudebních témat a jazykových či vizuálních znaků, jež nejsou ve filmu zobrazeny chronologicky, v rámci tzv. vzpomínkového motivu (srov. Gräf 2014:263). Korelace vizuálních a auditivních znaků, projevující se kupříkladu synchronizací střihu a rytmu hudby, tak může při vysoké frekvenci vyjadřovat významy jako „rychlý“ nebo „bohatý na události“, zatímco nízká frekvence může implikovat „klidnost“ či „pomalost“. Dále také přispívá ke koherenci spojení jednotlivých záběrů prostřednictvím střihu (srov. Gräf 2014:262). Právě s ohledem na vztah hudby a střihu lze rozlišovat dva případy. V rámci prvního z nich spojuje stejná hudba různorodé obrazy, čímž zmírňuje přechody na vizuální rovině a vytváří tak, kupříkladu při záběrech do minulosti (flashbacích) nebo časové kompresi, větší smyslové jednotky.



Opačným případem jsou situace, v nichž výrazná změna na hudební rovině doprovází a tímto způsobem takovouto diskontinuitu na vizuální rovině zdůrazňuje (srov. Gräf 2014:263).

Další možnost představuje použití hudby k vytvoření resp. zesílení napětí, k němuž může dojít buď prostřednictvím náhlé, neočekávané či překvapivé akce, která diváka vyleká, nebo skrze pomalu narůstající napětí, jež se vyznačuje svou nevypočitatelností. Pro postupné budování napětí je přitom typická diskrepance mezi tím, co vyjadřují jednotlivé znakové systémy. Hudební rovina tak prostřednictvím nelibozvučnosti nebo extrémně vysokých či nízkých tónů často evokuje hrozící nebezpečí, zatímco z roviny vizuální nic takového nevyplyvá (srov. Gräf 2014:265).

Skutečnost, že je např. smutek v rámci naší společnosti typicky spojován s rytmicky klidnější, zpomalující a spíše tichou melodií v molové stupnici a naopak radost je silně konotována se zrychlující melodií v durové stupnici, lze ve filmu využít a vyjádřit či zdůraznit jejím prostřednictvím emoce postav nebo zobrazených situací (srov. Gräf 2014:268). Hudba působí na emoce a filmový divák ji vnímá spíše podvědomě, což s ohledem na scény, jejichž význam není na vizuální a narativní rovině jednoznačný, umožňuje nabít je emocemi a vsadit je do požadovaného kontextu (srov. Gräf 2014:269).

Na rozdíl od tří předchozích způsobů využití, v nichž hudba plnila emociálně-argumentační funkci, lze funkci zde popsaného využití hudby označit jako racionálně-sémiotickou. V jejím rámci může užití hudby z příslušného období sloužit k časovému situování děje, stejně tak však může odkazovat na zeměpisnou polohu místa dění (dudy jako symbol Skotska) nebo na konkrétní prostory, v nichž se postavy právě nachází, ať již se jedná o kostel či diskotéku nebo abstraktnější vyjádření rozsáhlého prostoru prostřednictvím ozvěny nebo naopak úzkého prostoru pomocí tlumeného zvuku (srov. Gräf 2014:271). Vedle výše zmíněného vzpomínkového motivu spojujícího elementy v rámci filmu může hudba fungovat jako symbol a odkazovat i na motivy mimofilmové reality, ať již se jedná o osoby, pocity, ideje či dokonce celá díla, a to kupříkladu vyvoláváním konceptů spojených s určitým hudebním motivem, jež je součástí kulturního vědomí (srov. Gräf 2014:272).

Velmi zajímavý případ představuje hudba s textem, která kombinuje sémantické znaky hudby a jazyka. V důsledku toho, že jsou součástí hudební struktury, vnímají diváci texty písní jinak, než kdyby se jednalo o výroky postav, a většinou mají formu implicitního komentáře k filmovému dění (srov. Gräf 2014:275). Texty písní mohou dále vedle gestikulace a řeči těla nebo spolu s ní, sloužit k vyjádření takových procesů odehrávajících se v nitru postav, jakými jsou

například smutek, vztek, strach nebo zamilovanost, které lze jen stěží vyjádřit pomocí běžných jazykových prostředků (srov. Gräf 2014:279).

## 3 Adaptace

### 3.1 Definice pojmu adaptace

Materiálem pro zkoumání posunů při intersémiotickém překladu je v rámci této práce filmová adaptace literárního díla, tedy jeden konkrétní druh adaptací. Termín adaptace lze totiž vyložit velmi široce a zahrnout pod něj nepřeberné množství obousměrných převodů mezi různými druhy umění – literaturou, scénickými uměními (tanec, hudba, divadlo, film), výtvarným uměním atd. (srov. Hutcheon 2012:9). Nezbytným krokem při zkoumání adaptací je volba perspektivy, jež rozhoduje o tom, zda se výzkum bude soustředit na adaptaci jakožto produkt, tedy deklarovaný převod konkrétního díla, překódování, které může zahrnovat i změnu média (srov. Hutcheon 2012:23) či proces sestávající z interpretační a tvořivé činnosti nebo zda se například zaměří na adaptaci z perspektivy jejích příjemců, tedy jako fenomén vnímání intertextuality adaptace – jejího vztahu k adaptovanému textu (srov. Hutcheon 2012:24).

Předmětem této práce jsou produkty mezijazykového a intersémiotického překladu, tedy srovnání českého překladu a filmové adaptace s anglickým originálem Tolkienova *Hobita*. Produkty adaptačního procesu, které představují přiznané přepracování konkrétních textů, bývají často přirovnávány k překladům (srov. např. Hutcheon 2012:31). Tato skutečnost je velice zajímavá, neboť koresponduje s širokým pojetím překladu Romana Jakobsona, jež se stalo východiskem této práce (viz *2.1 Typy překladu podle Romana Jakobsona*).

### 3.2 Kritika adaptací

O adaptacích se často mluví s despektem jako o pouhé nápodobě, odvozeném či sekundárním díle (srov. Hutcheon 2012:9). Vedle kritiky zpochybňující jejich uměleckost je někdy negativní pohled na adaptace způsoben i daleko prozaičtějšími důvody, jako například zklamaným očekáváním fanouška, který si od adaptace sliboval především věrnost milovanému adaptovanému textu (srov. Hutcheon 2012:19). Pokud se zaměříme na filmové adaptace literárních děl, mohou být další příčinou jejich kritiky velmi odlišné vizualizace literárních světů, ke kterým čtenáři dospívají během čtení. Ve filmovém zpracování však nevidí verzi pocházející ze své, nýbrž režisérovy fantazie. Vícenásobné verze příběhu existují vedle sebe, adaptace jsou sice dílem odvozeným, v žádném případě však sekundárním či podřadným (srov. Hutcheon 2012:175), což naznačuje kupříkladu následující skutečnost. Že má adaptované dílo vliv na adaptaci, se rozumí

samo sebou, toto ovlivňování je však oboustranné, neboť adaptace může zcela změnit čtenářský zážitek. Pokud se čtenář pustí do čtení literární předlohy až po zhlédnutí její filmové adaptace (což platí analogicky pro všechny případy opětovného čtení se znalostí filmové verze), jsou jeho představy týkající se postav či míst (natrvalo) obsazeny vizuálním a zvukovým světem filmu, v důsledku čehož již není schopen vytvořit si vlastní verzi popisovaného světa (srov. Hutcheon 2012:45). Lze však zajít ještě dále a položit si otázku, co se stane, pokud filmovou adaptaci zhlédne divák, který její literární předlohu nečetl – stává se pak adaptované dílo dílem sekundárním (srov. Hutcheon 2012:132)?

### 3.3 Popularita adaptací

Navzdory těmto kritickým postojům se adaptace těší velké oblibě, a to jak u svého obecenstva, tak u adaptátorů. Zatímco fanoušci se zdá se snaží naplnit touhu po opakování svého oblíbeného díla a současně po změně (srov. Hutcheon 2012:25), sledují adaptátoři především komerční zájmy a adaptace úspěšného, osvědčeného díla se jim často jeví jako sázka na jistotu (srov. Hutcheon 2012:20). Tento ekonomický aspekt hraje ještě výraznější roli u kultovních děl s obrovskou fanouškovskou základnou, k nimž bezpochyby patří filmové verze Tolkienových děl, tedy i román *Hobit*, jenž představuje empirický materiál pro zkoumání posunů při mezijazykovém a intersémiotickém překladu v rámci této diplomové práce. Tolkienovo dílo bylo přeloženo do několika desítek jazyků a rovněž mnohokrát adaptováno, přičemž nejproslulejší z adaptací je filmová trilogie *Pán prstenů*, natočená počátkem tohoto tisíciletí a oceněná 17 Oscary, jež patří k nejúspěšnějším filmům všech dob. Tolkienovo dílo se však dočkalo i dalších, méně známých adaptací, mezi něž patří např. animovaná verze *Pána prstenů* Ralpha Bakshiho z roku 1978, rozhlasová adaptace BBC či celá řada počítačových her. Rovněž s ohledem na ekonomický aspekt adaptace se však sluší poznamenat, že je vztah mezi adaptací a adaptovaným dílem oboustranný a může přinést ekonomický zisk nejen adaptátorům, ale i autorům adaptovaných děl (či jejich dědicům). Adaptace totiž obvykle zvýší prodejnost literární předlohy, jednak totiž motivují ke čtení nové čtenáře (srov. Hutcheon 2012:47) a jednak je jejich uvedení často spojeno s novými knižními edicemi adaptovaných děl, na jejichž obálkách se objevují filmoví představitelé hlavních postav či scény z filmu (srov. Hutcheon 2012:46).

Navzdory velkému ekonomickému potenciálu však adaptování úspěšných literárních děl skýtá i četná úskalí. Aby byla adaptace úspěšná, musí totiž uspět jak u informovaného, tak

u neinformovaného obecnstva, neboť obě tyto skupiny k filmové adaptaci přistupují s výrazně odlišnými očekáváními a nároky (srov. Hutcheon 2012:131). Informované obecnstvo, tedy diváci, kteří četli literární předlohu, znají ji a jsou si vědomi, že sledují její adaptaci, se totiž velmi často dožaduje absolutní věrnosti a jakékoliv změny na rovině děje či postav se okamžitě stávají terčem kritiky (srov. Hutcheon 2012:45). Tento aspekt je pochopitelně ještě výraznější v případě kultovních děl se širokou fanouškovskou základnou. Filmová adaptace však musí zároveň dávat smysl i bez informací o své knižní předloze, kterou neinformovaní čtenáři nejen nečetli, ale mnohdy ji ani neznají a nemají tudíž tušení, že právě sledují adaptaci (srov. Hutcheon 2012:131). Kniha a film jsou ovšem zásadně odlišnými médii, což vede k celé řadě posunů a změn při převodu mezi nimi.

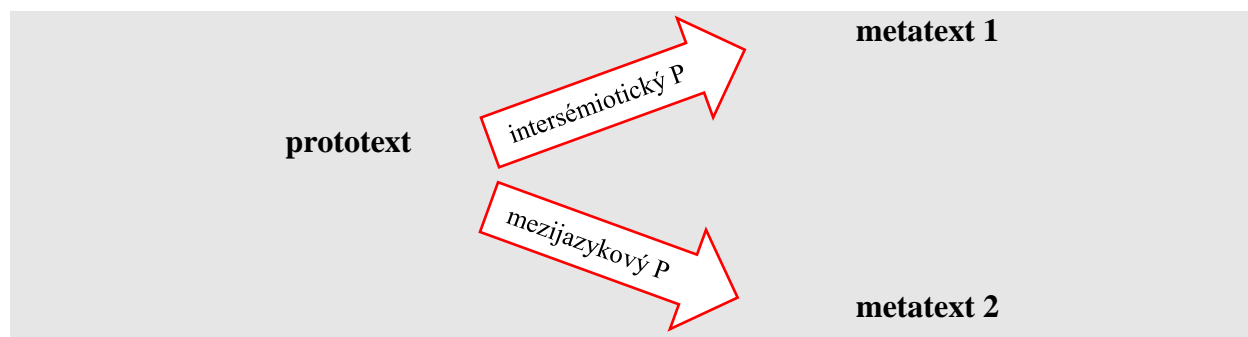
## 4 Empirický výzkum

Druhou část této diplomové práce tvoří empirický výzkum, jenž se zabývá analýzou intersémiotického a mezijazykového překladu. Jeho cílem není hodnotit, nýbrž odhalit posuny, k nimž během převodu došlo, popsat je a na základě srovnání poznatků získaných při analýze zkoumaných textů identifikovat, jaké typy posunů jsou společné oběma druhům převodu a které lze identifikovat pouze v rámci jednoho z nich. Zkoumaný materiál tvoří tři texty — fantasy román anglického spisovatele J. R. R. Tolkiena *The Hobbit or There and Back Again*, jeho český překlad *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*, vyhotovený Františkem Vrbou, a film *Hobbit: An Unexpected Journey*, první díl třídílné adaptace knižního Hobita režisrovaný Novozélanděm Peterem Jacksonem.

### 4.1 Metodologie

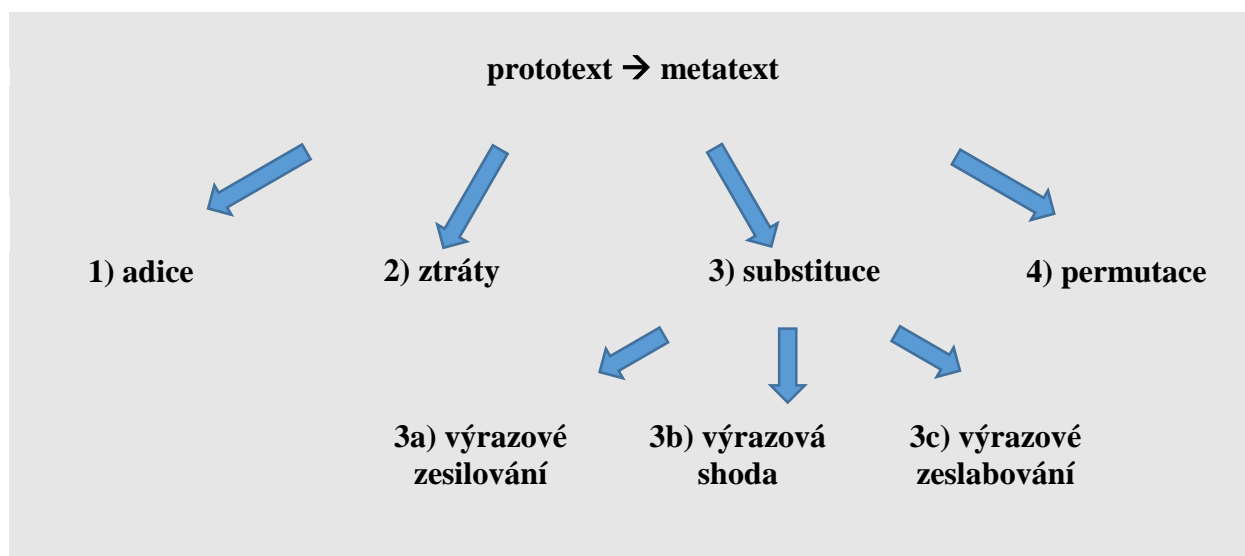
Intersémiotický a mezijazykový překlad v rámci této práce považují za podkategorie hyperonyma „převod“. Produkty obou výše zmíněných typů převodu, které jsou předmětem této diplomové práce, v jejím rámci označujeme jako metatexty, přičemž oba vznikly na základě téhož výchozího textu, tzv. prototextu (srov. Popovič 1983:127).

Tyto metatexty sémioticky sestávají z příběhu (obsahu) a diskursu (formy, výrazu), posuny lze přitom nalézt na obou těchto úrovních. Z tohoto důvodu byly předmětem analýzy jak složky příběhu (události, postavy a prvky prostředí), tak způsob jejich prezentace ve zkoumaných textech (viz 2.4 *Příběh a diskurs*).



Provedená analýza má tři části: první z nich spočívá ve srovnání prototextu a jeho filmové adaptace (metatext 1), druhá pak ve srovnání prototextu a jeho českého překladu (metatext 2) a třetí ve shrnutí získaných poznatků a popisu posunů společných pro intersémiotický a

mezijazykový překlad a posunů rozdílných. Předmětem zájmu jsou přitom jak posuny, k nimž se adaptátor uchýlil, přestože měl k dispozici prostředky pro vyjádření, které by byly ekvivalentní s prototextem (individuální posuny), tak posuny způsobené odlišnými možnostmi obou médií resp. znakových systémů (konstitutivní posuny). Tato analýza se tedy na základě jejich srovnání snaží zjistit, zda má metatext ve vztahu k prototextu s ohledem na zkoumané elementy něco navíc (adice), zda mu něco chybí (ztráty), zda jsou součástí prototextu i metatextu (substituce) a co se týče způsobu zobrazení, zda jsou události prezentovány ve stejném pořadí jako v prototextu. S ohledem na prvky, jež jsou společné oběma zkoumaným textům, bylo dále cílem analýzy také zjistit, zda adaptátor resp. překladatel zvýrazňuje určité výrazové vlastnosti či prvky prototextu (výrazové zesilování), zda ke změnám dochází pouze na rovině nevyhnutelných (konstitutivních) posunů nebo zda dochází ke zjednodušování výrazových vlastností výchozího textu (výrazové zeslabování).



## 4.2 Srovnání knižní předlohy a její filmové adaptace

### 4.2.1 Individuální posuny

První část analýzy se věnuje posunům, které nejsou vynucené specifiky cílového média a s nimi související nemožností či přinejmenším velmi obtížnou realizovatelností naprosto věrného převodu prvků prototextu do metatextu (pro tento typ posunů viz 4.2.2 *Konstitutivní posuny*). Posuny, jejichž identifikací a popisem se tato část zabývá, jsou způsobeny individuálním rozhodnutím adaptátora, který má k dispozici prostředky pro ekvivalentní vyjádření významu originálu a přesto při převodu do cílového média mění některé jeho prvky. Nemusí se přitom jednat o izolované posuny související pouze s jednou konkrétní scénou, nýbrž také o posuny na úrovni makrostylistiky.

#### 4.2.1.1 Adice

První analyzovaný typ posunů představují elementy metatextu, které v se v prototextu neobjevují. Důležitým aspektem, který je s ohledem na tuto skutečnost nutné zohlednit, jsou výchozí podmínky adaptátora. Převádí-li totiž adaptátor na filmové plátno rozsáhlý román, spočívá jeho úloha obvykle ve zkracování, tedy vynechání některých událostí či postav, urychlení akce, nutnosti vysvětlit některá témata či detaily díla, jejichž pochopení by obecnstvu, v důsledku časového omezení, mohlo činit potíže. Při adaptaci kratších literárních útvarů naopak zpravidla musí rozšiřovat zdrojový materiál, například přidáním materiálu pocházejícího z jiných děl téhož autora (srov. Hutcheon 2012:35). To velmi dobře vystihuje situaci při převodu dvou děl J. R. R. Tolkiena, románu *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky* a románové trilogie *Pán prstenů* na filmové plátno. Společným jmenovatelem obou těchto převodů není pouze postava autora literární předlohy, ale také postava adaptátora, jímž byl v obou případech režisér Peter Jackson. Ten v prvním případě natočil tři filmy o celkové délce přes 11 hodin (v případě tzv. rozšířených verzí) na základě výchozího materiálu o rozsahu přes tisíc stran. Výsledkem jeho adaptování románu *Hobit* v letech 2012-2014 jsou rovněž tři filmy o celkové délce přes 9 hodin (opět rozšířené verze), knižní *Hobit* je však útlým třísetstránkovým románem. Údaje o počtu stran samozřejmě závisí na konkrétním vydání a jsou tudíž pouze orientační, umožňují však srovnání výchozích podmínek při adaptování obou děl.

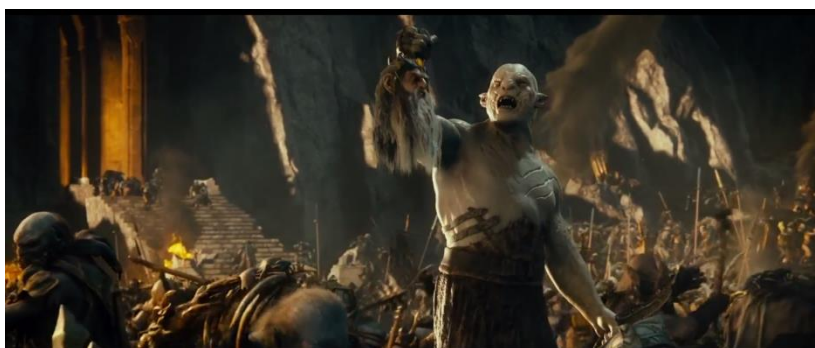
Z těchto důvodů je tedy v případě filmového *Hobita* při popisu přidaných složek příběhu nutné zohlednit skutečnost, že se jedná o metatext, jenž vychází hned z několika prototextů. Vedle



hlavního zdrojového materiálu, románu *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky* (hlavní prototext), vychází filmová trilogie rovněž z kapitoly, jež tvoří součást dodatků k *Pánovi prstenů*<sup>1</sup> a na osmi stránkách popisuje osudy trpaslíků, část závěrečné kapitoly *Silmarillionu*<sup>2</sup> o rozsahu asi 17 stran, ale také filmovou trilogii *Pán prstenů*, natočenou v letech 2001-2003 a v menším rozsahu také elementy knižního *Pána prstenů*, jež se do jeho filmové adaptace z nejrůznějších důvodů, mimo jiné také kvůli již zmíněné nutnosti zkracovat, nedostaly. Uvedené platí nejen pro filmovou trilogii *Hobit* jako celek, ale také pro její první díl, který je předmětem této analýzy. Proto jsou přidáné složky příběhu, které byly během analýzy identifikovány, rozděleny do dvou skupin — A) přidáné složky příběhu, které vychází z jiných Tolkienových děl a B) přidáné složky příběhu, které v nich oporu nemají.

#### A) Přidáné složky příběhu vycházející z jiných autorových děl

První kapitola knižního *Hobita* uvádí čtenáře do děje a seznamuje jej se všemi hlavními postavami. Druhá kapitola a část kapitoly třetí pak líčí první etapu výpravy, přičemž její převážnou část, s výjimkou na 17 stránkách podrobněji popsaného střetnutí se zlobry, tvoří shrnutí, tedy sumarizace určitého souboru událostí, v jejímž rámci je čas diskursu kratší než čas příběhu (srov. Chatman 1980:70). Právě v této pasáži filmové adaptace se objevuje první soubor přidáných událostí, kterými se knižní *Hobit* nezabývá s odůvodněním, že nepatří do právě vyprávěného příběhu (srov. *Hobit* 1979:87). Prostřednictvím flashbacku je filmovému obecenstvu prezentována bitva, během níž skřet Azog utíná hlavu Thorinovu dědovi Thrórovi (obr. 1). Zároveň se jedná o jeden z mála případů, kdy jsou události filmové obecenstvu prezentovány zprostředkovaně (interním) vypravěčem (viz 4.2.2.1 *Způsob zprostředkování událostí*).



**Obr. 1:** *Thrórova smrt, první delší pasáž filmového Hobita, která se ve stejnojmenném románu neobjevuje.*

<sup>1</sup> TOLKIEN, J. R. R. *Pán prstenů: Návrat krále*, Vyd. 3. Praha: Mladá fronta, 2002:300-309

<sup>2</sup> TOLKIEN, J. R. R. a Christopher TOLKIEN. *Silmarillion: mýty a legendy Středozemě*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta, 2003:259-276

Přestože měl režisér při ztvárnění těchto událostí na filmovém plátně vzhledem ke stručnosti jejich prezentace v dodatcích k Pánovi prstenů poměrně velkou volnost, dochází i v rámci základní osnovy těchto událostí k výrazným změnám. Části z nich, která spočívá ve výrazovém zesilování prototextu, se zabývá podkapitola *Výrazové zesilování* (viz 4.2.1.3 *Substituce*).

Kromě toho, že se filmová adaptace prostřednictvím přidáných scén snaží dát trpasličí výpravě větší hloubku, pokouší se jejich osudy provázat i s dalšími událostmi, jež jsou součástí dlouhého boje dobra se zlem v Tolkienově fiktivním světě, jehož rozuzlení autor líčí v románové trilogii Pán prstenů. Aby toho dosáhla, čerpá filmová adaptace z jiných Tolkienových děl, přičemž se však od literární předlohy výrazně odchyluje, především co se chronologie zobrazovaných událostí týče. Ze srovnání totiž vyplývá, že Thrórovu smrt a bitvu trpaslíků se skřety, které se ve filmové adaptaci odehrávají v rámci výše uvedeného flashbacku současně, ve skutečnosti dělí devět let a především pak, že se události vedlejší dějové linky neodehrávají simultánně s hlavním příběhem líčícím putování výpravy za trpasličím pokladem, jak implikuje jejich filmové ztvárnění, nýbrž že jsou rozloženy do časového období trvajícího téměř sto let (viz Tab. 1).

**Tab. 1:** Chronologie událostí hlavní (*Hobit*) a vedlejší dějové linky (dodatky k *Pánovi prstenů*, *Silmarillion*) Jacksonovi filmové adaptace.

výchozí text(y)		filmová adaptace	
letopočet	událost		letopočet
1050	Stín padá na Velký zelený hvozd, lidé mu začínají říkat Temný hvozd.		2941
1999	V Ereboru nalezeno „srdce Hory“ Arcikam.		někdy mezi lety 2590 a 2770
2790	Skřet Azog zabíjí Thróra v Morii.	2790 či 2799 <sup>3</sup>	
2799	Bitva trpaslíků a skřetů u Východní brány Morie.		
2850	Gandalf vstupuje do Dol Gulduru a odhaluje, že jeho pánem je skutečně Sauron.		2941
2851	Schází se Bílá rada, Gandalf vyzývá k útoku na Dol Guldur.		2941
<b>2941</b>	<b>Bilbo se s trpaslíky vydává na výpravu, nachází Prsten.</b>		<b>2941</b>

<sup>3</sup> obě události se ve filmové adaptaci odehrávají bezprostředně po sobě

Přidání celých dějových linek a zasazení hlavního příběhu do hlubšího kontextu pochopitelně neznamená pouze přidání událostí, ale také s nimi souvisejících postav a prvků prostředí. V rámci vedlejší dějové linky tematizující boj svobodných národů Středozemě s Temným pánem se na scéně objevují postavy, které většina diváků zná z dříve natočené filmové trilogie Pán prstenů, již filmová adaptace Hobita ve vztahu k těmto postavám adaptuje. Peter Jackson tak využívá skutečnosti, že Sarumana, Galadriel, či Froda, který se objevuje v úvodní sekvenci, jež má obě trilogie explicitně propojit, není nutné divákům podrobně představovat, díky čemuž se může o to víc koncentrovat na rozvíjení vlastního příběhu.



**Obr. 2-7:** Frodo, Saruman a Galadriel v *Pánovi prstenů* (vlevo) a v *Hobitovi* (vpravo).



**Obr. 8:** Čaroděj Radagast, další z postav, které se v Jacksonově *Hobitovi* objevují nad rámec literární předlohy

Ačkoliv o Sarumanovi a Galadriel chybí v knižním *Hobitovi* jakákoliv zmínka, je jejich podíl na událostech, jež jsou předmětem vedlejší dějové linky Jacksonova *Hobita*, plně v souladu s příslušnou kapitolou *Silmarillionu* (viz. *Silmarillion* 2003:259-276). Jiným případem je další z čarodějů Radagast. Ten je sice v románu *Hobit* krátce zmíněn (srov. *Hobit* 1979:149), sám se však v knize neobjevuje a o jeho úloze v rámci vedlejší dějové linky se nezmiňují ani příslušné kapitoly dalších prototextů. Veškeré jeho působení je tak režisérovou interpretací, která ačkoli s nimi není v rozporu, z literární předlohy explicitně nevyplývá.

Stejně jako u postav souvisí rovněž většina přidáných lokalit (prvků prostředí) s událostmi, které režisér filmové adaptace přidává nad rámec její literární předlohy (obr. 1 a 9). Zajímavější je však skutečnost, že filmový *Hobit* přidává rovněž lokalitu, kterou filmový divák zná z filmové adaptace *Pána prstenů*, přičemž události, jež se zde odehrávají, na rozdíl od lokalit samotných, nemají oporu v literární předloze (obr. 10 a 11). Jedná se o scénu, v níž se filmový divák dozvídá, že pronásledovatelem družiny je skřet Azog (viz 4.2.1.1 *Adice, Přidané složky příběhu bez opory v Tolkienových dílech*).



**Obr. 9-11:** Lokace přidané nad rámec knižního *Hobita*: Dol Guldur a na následující straně pevnost Amon Sûl v *Pánovi prstenů* (vlevo) a *Hobitovi* (vpravo)





## B) Přidané složky příběhu bez opory v Tolkienových dílech

Filmová adaptace však obsahuje i události, které v Tolkienových dílech nemají žádnou oporu. Nejvýraznějším zásahem je bezpochyby přidání motivu touhy po pomstě, která stojí za pronásledováním Thorinovy družiny skřety pod vedením již dříve zmíněného Azoga, jež trvá po dobu celého putování výpravy a vrcholí závěrečnou bitvou v posledním díle filmové trilogie. V pasáži, kde knižní *Hobit* na několika málo stránkách třetí kapitoly (srov. *Hobit* 1979:65-68) líčí, povětšinou formou tzv. shrnutí (viz kap. 2.4.1 *Příběh*) vcelku poklidnou cestu do Roklinky, dochází ve filmové adaptaci, po přibližně 75 minutách filmu, k první přímé konfrontaci výpravy s pronásledovateli. Tato sekvence zobrazující útěk výpravy před skřety a vrčky (obr. 12), slouží k dosažení stejného cíle jako způsob zobrazení jiných sekvencí, při jejichž převodu sice adaptátor vychází z prototextu, ale s ohledem na způsob jejich ztvárnění se dopouští výrazového zesilování (viz 4.2.1.3 *Substituce*). Tyto posuny mají v konečném důsledku rovněž za následek, že je filmová adaptace určena zcela jinému publiku než její knižní předloha.



**Obr. 12:** Přidané události, pronásledování výpravy.

K dalšímu významnému přidání událostí souvisejících s tímto motivem nad rámec knižního *Hobita* dochází v rámci druhé konfrontace výpravy a pronásledovatelů, kdy Thorin a jeho společníci v závěru prvního dílu trilogie poprvé stanou tváří v tvář Azogovi. Tyto události byly

včleněny do pasáže filmu, v níž orlové vysvobozují družinu z obklíčení skřetů a vrrků. Podobou této sekvence ve filmové adaptaci se vzhledem ke způsobu jejího ztvárnění zabývá podkapitola *Výrazové zesilování* (viz 4.2.1.3 *Substituce*). V rámci této sekvence přidává filmová adaptace mezi útekem na stromy a záchranou orly scénu, v níž se Thorin podruhé utkává s Azogem (obr. 13), který ve filmovém Hobitovi plní úlohu hlavní záporné postavy. Výsledkem tohoto počínání je vedle větší akce také zvýraznění rolí dvou hlavních postav, které se z pasivních pozorovatelů v bezvýchodné situaci stávají aktivními účastníky popisovaných událostí a pouštějí se do boje s přesilou, což platí jak pro Thorina, tak pro ústřední postavu Bilba Pytlíka, který zde následně zraněnému Thorinovi přichází na pomoc (obr. 14). Zároveň se jedná o velmi důležitý předěl příběhu, neboť se mu za to od trpaslíků, kteří o něm až do té doby pochybovali, poprvé dostává uznání. Filmová adaptace těmito přidanými událostmi rovněž kompenzuje skutečnost, že tento předěl s ohledem na jiné ztvárnění souvisejících událostí nevyjádřila už při znovushledání Bilba se zbytkem družiny, tak jak tomu je v Tolkienově románu:

*„Trpaslíci se na něj začali dívat s docela novým respektem, když mluvil o kličkování před strážemi, skoku přes Gluma a protažení škvírou dveří, jako by to nebylo nic těžkého a nebezpečného.“* (Hobit 1979:120).



**Obr. 13-14:** Přidané scény v závěru prvního dílu filmového Hobita. Thorinův souboj s Azogem (vlevo) a Bilbův zásah (vpravo).

Kromě těchto výrazných změn přidává filmová adaptace rovněž události, jež mnohem méně ovlivňují děj jako takový, a slouží spíše k zvýraznění určitých aspektů díla jako kupříkladu vztahu mezi trpaslíky a elfy. Příčinou pro zvolený způsob prezentace nemusí v tomto případě být pouze záměr adaptátora, ale i skutečnost, že filmová adaptace na rozdíl od literární předlohy nepoměrně méně často spoléhá na instanci vypravěče (viz *Způsob zprostředkování událostí*).

*Byli to samozřejmě elfové. Bilbo je brzy rozpoznával v houstnoucí tmě. Miloval elfy, třebaže se s nimi málokdy setkával, ale zároveň z nich měl tak trošku strach. Trpaslíci s nimi dobře nevycházejí. I docela slušní trpaslíci jako Thorin a jeho přátelé je považují za pošetilé (...).* (Hobit 1979:69).

Přestože ani v knižním Hobitovi nelze jejich vztah, jak dokládá tato citace, považovat za idylický, je ve filmové adaptaci ještě výrazně vyhrocenější. Pro vysvětlení tohoto stavu divákovi přidává Jackson hned v úvodní sekvenci scénu, v níž se král elfů objevuje bezprostředně po útoku draka v čele vojska nedaleko Hory a odpírá trpaslíkům pomoc (obr. 15 a 16). Právě tato zkušenost je později příčinou Thorinovi nevole vyhledat pomoc u elfů v Roklince, která vede k hádce s Gandalfem (obr. 17). Rovněž tato výměna názorů, po které Gandalf družinu načas opouští, je ve filmové adaptaci oproti její literární předloze navíc. V Tolkienově Hobitovi totiž Gandalf družinu opouští nepozorovaně, aby prozkoumal cestu, kterou se musí dát. (srov. Hobit 1979:63-64).



**Obr. 15-17:** Přidané scény: odepření pomoci ze strany krále elfů Thranduila (vlevo) a související následná hádka Gandalfa a Thorina (vpravo).

První díl filmové adaptace při převodu nepřidává postavy ani lokace, které nemají oporu v Tolkienově díle. Přesto však s ohledem na tyto složky příběhu dochází k několika výrazným posunům, jimiž se zabývá podkapitola *Výrazové zesilování* (viz 4.2.1.3 *Substituce*).

#### 4.2.1.2 Ztráty

Vzhledem k rozsahu části literární předlohy, která se stala výchozím materiálem pro první díl filmové adaptace (cca 130 stran) a délky celkového čistého času této adaptace (171 minut), neměl její režisér kvůli nedostatku času důvod předlohu výrazným způsobem zkracovat, vynechávat události, postavy či lokace, naopak ji, jak dokazuje předchozí kapitola, výrazně rozšířil o další události či dokonce celé dějové linky. Přesto při adaptování došlo také ke ztrátám.

V Tolkienově Hobitovi se Bilbo druhý den po setkání s trpaslíky probouzí a zjišťuje, že všichni odešli, což v něm zanechává rozporuplné pocity:

*„Vlastně se mu koneckonců ulevilo, když si pomyslel, že odešli bez něho (...), a přece jen se nemohl ubránit jistému pocitu zklamání (Hobit 1979:43).*

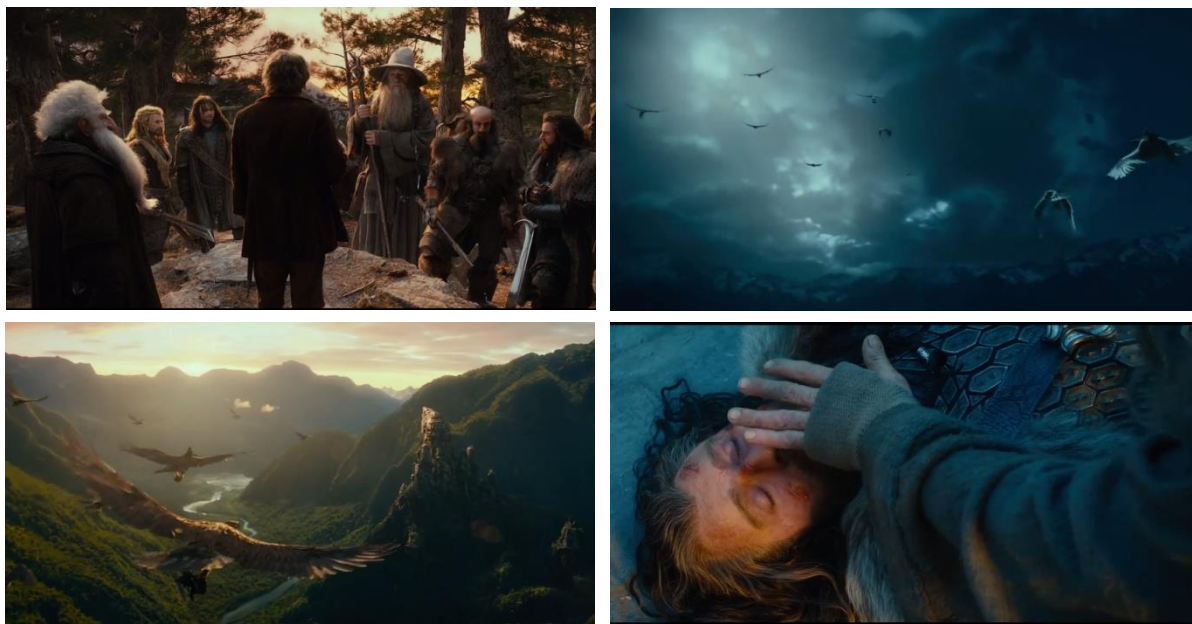
Že se nakonec přece jen vydává na cestu, má na svědomí Gandalf, který ho upozorňuje na vzkaz, který mu trpaslíci před svým odchodem zanechali, a posílá ho na cestu způsobem, který mu prakticky ani nedává možnost odporovat (srov. Hobit 1979:45). Tato událost ve filmové adaptaci chybí, neboť zde režisér zvýrazňuje roli Bilba, který předešlý večer účast na výpravě odmítá, následující den však své rozhodnutí zcela bez jakéhokoliv zásahu zvenčí přehodnocuje, vydává se na cestu a připojuje se k družině, která již se, včetně Gandalfa, vydala na cestu. (obr. 18). Je také nutné dodat, že samotný vzkaz se z filmové adaptace rovněž neztrácí, pouze se v podobě smlouvy, kterou trpaslíci pro Bilba připravili, objevuje již den před začátkem výpravy (obr. 19).



**Obr. 18-19:** Družina se vydala cestu bez Bilba (vlevo) a Bilbo pročítá připravenou smlouvu (vpravo).



K další významnější ztrátě s ohledem na události knižní předlohy dochází v samém závěru filmu, kdy orli zachraňují výpravu před skřety a rovnou ji odnesou do bezpečí, zatímco v knize se výprava nejprve ocitá v orlím hnízdě a až následující den ji orli odnáší dál ve směru jejich cesty (srov. Hobit 1979:138). Otázkou je, zda se adaptátor pouze rozhodl nezobrazit tuto událost explicitně a ponechat doplnění vynechaných scén na divácích, kteří znají knižního Hobita, čemuž by nahrávala skutečnost, že celá závěrečná scéna, kterou divák sleduje v reálném čase, začíná za soumraku (obr. 20), orli následně trpaslíky zachraňují a odnášejí po západu slunce (obr. 21) a přistávají už opět za denního světla (obr. 22). V rozporu s tímto výkladem je však skutečnost, že jeden z orlů nese celou cestu zraněného Thorina, který je v bezvědomí, a jemuž Gandalf spěchá na pomoc ihned po přistání (obr. 23) a není tudíž pravděpodobné, že by došlo k nějakému mezipřistání, které není ve filmu zobrazené.



**Obr. 20-23:** Závěrečné scény prvního dílu filmové adaptace *Hobita* v chronologickém pořadí (zleva doprava).

Ve filmové adaptaci tedy dochází ke ztrátě pouze velmi malého množství událostí. Co se týče postav, nestala se obětí převodu žádná z hlavních ani vedlejších postav a až na výjimky se do filmu dostaly i postavy, které jsou v knižním *Hobitovi* pouze okrajově zmíněny (např. Bučivoj Bral, srov. Hobit 1979:29). Některé z těchto postav, například čaroděj Radagast, dokonce hrají ve filmové adaptaci výraznou roli. Filmová adaptace naopak v souvislosti s přidánými dějovými linkami velké množství postav přidává (viz kap. 4.2.1.1 *Adice*). Podobná situace panuje rovněž s ohledem na

prvky prostředí. Vzhledem k tomu, že je počet událostí knižní předlohy, jež ve filmové adaptaci zcela chybí, téměř zanedbatelný, nedochází v jejím rámci, s výjimkou vynechání prostředí orliho hnízda (viz výše), ani k vynechávání určitých lokalit.

#### 4.2.1.3 Substitute

Jelikož filmová adaptace, jak vyplývá z dvou předešlých podkapitol, velké množství složek příběhu přidává a pouze velmi malé množství vypouští, lze jejich převážnou část nalézt v knižním Hobitovi i jeho filmové adaptaci. Následující kapitola se zabývá otázkou, jak adaptátor nakládá se složkami příběhu hlavní literární předlohy, jež se rozhodl převést do filmu, a zda výsledná adaptace A) adekvátně vystihuje originál (výrazová shoda) nebo zda B) zvýrazňuje nebo přehání některé jeho výrazové prvky (výrazové zesilování) nebo zda naopak při převodu složek příběhu na filmové plátno dochází k C) oslabení důležitých aspektů či motivů.

#### A) Výrazová shoda

Přestože při adaptaci složek příběhu literární předlohy v naprosté většině případů dochází k výrazovému zesilování (viz oddíl B této podkapitoly), lze ve filmové adaptaci identifikovat i několik případů, v nichž dochází k naprosto adekvátnímu převedení složek příběhů, které tvoří součást hlavního prototextu i metatextu. Velmi věrně si filmová adaptace počíná při zobrazení setkání Bilba a Gandalfa (obr. 24), scény, která po úvodní sekvenci zahajuje vlastní příběh (viz přepis dialogu v následující tabulce):

**Tab. 2:** Srovnání úvodního dialogu Gandalfa a Bilba v knižním a filmovém Hobitovi.

<b>Knižní předloha</b> (Hobit 1979:12)	<b>Filmová adaptace</b> (Hobit, Neočekávaná cesta, 2012)
<b>Bilbo:</b> „Dobré jitro.“	<b>Bilbo:</b> „Dobré jitro.“
<b>Gandalf:</b> „Jak to myslíte? Přejete mi tím dobré jitro, nebo máte na zřeteli, že dnešní jitro je dobré, ať už já o to stojím nebo ne, či že se dnes ráno cítíte dobře sám, anebo že je jitro jako stvořené, aby byl člověk dobrý.“	<b>Gandalf:</b> „Jak to myslíte? Přejete mi tím dobré jitro, nebo je dnešní jitro dobré, ať o to stojím nebo ne? Či že se cítíte dobře sám v tom dnešním jitrů? Anebo říkáte, že je to jitro jako stvořené, aby byl člověk dobrý?“
<b>Bilbo:</b> „Všechno najednou.“	<b>Bilbo:</b> „Všechno najednou, myslím.“



**Obr. 24:** *Začátek vlastního příběhu, setkání Gandalfa s Bilbem.*

O ekvivalentní převod bez zeslabování či zesilování aspektů originálu se jedná i v případě setkání Bilba s Glumem. K posunům dochází pouze na rovině posunů nevyhnutelných, a přestože je filmová varianta soutěže v hádankách o čtyři hádanky kratší, zachovává všechny důležité motivy — Glumovu rozpolcenou osobnost či Bilbovo milosrdenství v okamžiku, kdy by mohl Gluma zabít, ale rozhodl se ušetřit jeho život (obr. 25).



**Obr. 25:** *Setkání Bilba a Gluma*

## **B) Výrazové zesilování**

Zvýrazňování výrazových prvků prototextu představuje v případě adaptace Tolkienova *Hobita* průvodní jev jejich převodu na filmové plátno. Adaptátor v takovýchto případech zpravidla zdůrazňuje úlohu některé z postav či upravuje scény takovým způsobem, že je jejich filmové provedení znatelně akčnější. Příčina těchto posunů bezpochyby nespočívá pouze ve skutečnosti, že se zde film, jakožto audiovizuálnímu médiu, nabízí daleko širší škála možností než literární předloze.

Petr Jackson se při adaptování rozhoduje zasadit výpravu za znovunabytím trpasličího pokladu do hlubšího kontextu, v důsledku čehož se divák formou flashbacku vrací o přibližně 150 let před začátek putování Thorinovi družiny, aby zažil bitvu mezi skřety a trpaslíky. Zde sleduje, jak skřet Azog zabíjí Thorinova děda Thróra (obr. 26), následně se utká s Thorinem, který mu

utíná ruku (obr. 28), a je zraněný odnášen z bitevního pole (obr. 29), přičemž je všeobecně považován za mrtvého. Filmová adaptace si při převodu těchto událostí na první pohled počíná velmi věrně — tematizuje kupříkladu i skutečnost, že Thorin poté, co byl jeho štít rozťat, použil na obranu dubovou větev (obr. 27), což dalo vzniknout jeho přízvisku „Pavéza“ (v angl. originálu „Oakshield“), přičemž tuto informaci čtenář v příslušném prototextu nalezne skrytou v poznámce pod čarou. Na druhou stranu však s událostmi popsanými v literární předloze nakládá velmi volně a mění časové vztahy mezi nimi, skřet Azog totiž dle literární předlohy zabil Thróra devět let před touto bitvou, či přisuzuje činy vedlejších postav knižního Hobita jedné z ústředních postav filmové adaptace, Thorinovi. Motiv msty na Azogovi za zabití rodinného příslušníka sice vychází z literární předlohy, v jejím rámci se však nemstí Thorin za smrt svého děda, nýbrž Dáin za smrt svého otce Naina (srov. Pán prstenů: Návrat krále 2002:303). Vedle výrazového zesilování zmíněných složek příběhu může být dalším důvodem pro tyto posuny skutečnost, že Dáin se objevuje až ve třetím díle filmového Hobita a o Náinovi se trilogie nezmiňuje vůbec. Vůbec největší posun se týká postavy skřeta Azoga a s ním spojených událostí. Zatímco je totiž v literární předloze v této bitvě nade vší pochybnost zabit, ve filmové adaptaci bitvu (jak se později ukáže) přežívá a z pouhé epizodní postavy se stává ústřední zápornou postavou filmového Hobita.



**Obr. 26-29:** Flashback, bitva u Východní brány Morie: Azog zabíjí Thróra (26), Thorin získává své přízvisko (27) a utíná Azogovi ruku (28), ten je zraněný odnášen z bitevního pole.



Tato zásadní změna vede k přidání nových událostí (viz 4.2.1.1 *Adice*), ale také k výrazným posunům při převodu událostí knižního *Hobita* na filmové plátno. Krátce poté, co se jí podařilo uniknout ze skřetího zajetí a následně se znovu shledala s Bilbem, ocitá se družina nešťastnou shodou okolností na mýtině, která sloužila skřetům a vrrkům za shromaždiště, kde je obklíčena a uvězněna v bezvýchodné situaci na stromech, které jí skýtají alespoň částečnou ochranu (srov. *Hobit* 1979:127). Na rozdíl od literární předlohy, kde tato událost představuje „pouze“ další z řady nešťastných náhod, se však v rámci filmové adaptace jedná o pokračování pronásledování výpravy Azogem a jeho nohsledy (obr. 30). Výrazných změn v této sekvenci nedoznávají pouze události a postavy ale také prostředí, v němž se tyto scény odehrávají. Družina tak před nepřáteli prchá na stromy, které se však na rozdíl od literární předlohy nenacházejí na mýtině uprostřed lesa, nýbrž na útesu nad hlubokou propastí (obr. 31). Nejen, že je přitom na nich uvězněna bez možnosti úniku, musí dokonce skákat ze stromu na strom, až se nakonec všichni tímto způsobem zachraňují únikem na poslední strom, jež se následně vyvrací z kořenů a visí nad propastí (obr. 32).



**Obr. 30-32:** Závěrečná sekvence prvního dílu filmového *Hobita*. První přímá konfrontace s Azogem (30), družina se zachraňuje úprkem na stromy (31), výrazové zesilování, členové výpravy visí na vyvráceném stromě nad propastí (32).

První dva příklady souvisely s přidáním motivem pronásledování družiny, zbytek této podkapitoly se nyní zaměří na další případy výrazového zesilování, které budou pro lepší přehlednost uvedeny dle jejich časové posloupnosti.

*„Nevedete si zvlášť skvěle jakožto král pod Horou,“ poznamenal Gandalf. „Ale všechno se ještě může změnit.“ „To skutečně může,“ řekl Thorin. A byl už tak dalece omámený pokladem, že*

*uvažoval, zda by se mu s Dainovou pomocí nepodařilo zmocnit se znovu Arcikamu bez vyplacení podílu z pokladu. (Hobit 1979:332)*

Jak lze vidět na tomto citátu, lze motiv neblahého vlivu trpasličího pokladu nalézt i v knižní předloze. Objevuje se však až v okamžiku, kdy je drak mrtvý a poklad znovu v moci trpaslíků, filmová adaptace s ním však pracuje už v úvodní sekvenci, která líčí události před útokem draka, přičemž prezentuje Throrovu duševní nemoc související s nesmírným bohatstvím jako příčinu neštěstí a útoku draka a později se rovněž stává příčinou sporu Elronda a Gandalfa týkajícího se plánů družiny na opětovné získání pokladu. Filmový Hobit se zde také dopouští posunů týkajících se jednotlivých postav, v jejichž důsledku se Thorin z pasivního pozorovatele, kterým je při útoku draka v knižní předloze (viz níže) stává aktivním účastníkem těchto událostí a filmový divák ho má možnost vidět v čele vojska bránícího trpasličí království (obr. 33) a následně na poslední chvíli zachraňuje Thróra, pro něhož je bohatství důležitější než vlastní život, před drakem (obr. 34). Zesílení určitého prvku adaptovaného díla však v určitých případech vede k zeslabení jeho jiných prvků, jimiž se zabývá podkapitola *Výrazové zeslabování*.

*„Těch pár, co nás zůstalo venku v bezpečí, sedělo v úkrytu, naříkali jsme a proklínali jsme Šmaka a pak se k nám nečekaně připojil můj otec a můj děd s ožehklými plnovousy. (...) Když jsem se jich zeptal, jak se dostali ven, řekli mi, abych držel jazyk za zuby, že se to jednou v patřičný čas dovím. (...) Často jsem si lámal hlavu, jak se mému otci a dědovi podařilo uniknout. Ted' chápu, že museli znát nějaký tajný boční vchod, o kterém věděli jen oni sami.“ (Hobit 1979:39).*



**Obr. 33-34:** Zvýraznění motivu negativního vlivu trpasličího pokladu a úlohy jedné z hlavních postav v rámci filmové adaptace.

Podtržení Thorinovy důležitosti pro příběh slouží i posun, k němuž došlo s ohledem na zobrazení příchodu trpaslíků na setkání v Bilbově obydlí. Stejně jako v knižní předloze přicházejí trpaslíci v celkem pěti vlnách. V knižním *Hobitovi* však Thorin přichází spolu s Gandalfem v rámci poslední vlny trpaslíků, zatímco ve filmové adaptaci se na scéně objevuje až s výrazným časovým odstupem jako poslední, když už jsou všichni ostatní dávno na místě (obr. 35 a 36).



**Obr. 35-36:** Filmová adaptace mění průběh událostí s cílem podtrhnout důležitost nejvýznamnějšího z trpaslíků Thorina.

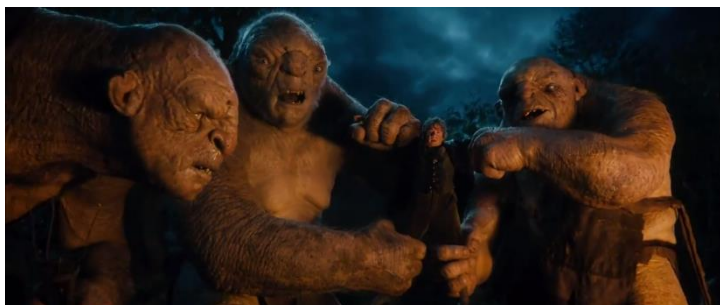


Dalším příkladem výrazového zesilování je způsob prezentace prvních nepříjemností, které družinu během její cesty potkají, ve filmové adaptaci. V knižní předloze Bilba trpaslíci vysílají na průzkum, při němž následně zjišťuje, že původcem světla je oheň, kolem něhož sedí tři zlobři, a sám se ve snaze prokázat své „lupičské schopnosti“ odhodlává vybrat zlobří kapsy, přičemž je polapen (srov. *Hobit* 1979:51-54). Ve filmové adaptaci však jeho úloha od samého počátku spočívá v osvobození unesených poníků z moci zlobřů (viz tabulka níže).

**Tab. 3:** Bilbova úloha při střetnutí družiny se zlobry.

knížní Hobit	filmový Hobit
„Ted’ je řada na lupiči.“ řekli a měli tím na mysli Bilba. „Musíte jít napřed a vyzkoumat všechno o tom světě, co je to zač, a jestli je docela bezpečné a neškodné,“ vyzval hobita Thorin. „Tak utíkejte a honem se vraťte, jestli je všechno v pořádku.“ (Hobit 1979:51).	<b>Bilbo:</b> Co je to? <b>Kili:</b> Zlobři. <b>Bilbo:</b> Sebral Myrtu a Mát’u. Chtějí je sníst, musíme něco dělat. <b>Kili:</b> Ano, měl byste. Horší zlobři jsou pomalí a hloupí. Vy jste malý, Vás si nevšimnou.

Zesilování výrazových prvků originálu vykazuje i způsob zobrazení následných událostí. Stejně jako v knižní předloze je Bilbo zlobry polapen, v knižním Hobitovi při snaze ukrást zlobří měšec, v jeho filmové adaptaci při pokusu odejmout zlobrovi meč a osvobodit unesené poníky. Následně však filmového diváka čeká akční zobrazení boje trpaslíků se zlobry (obr. 37), jenž končí teprve v okamžiku, kdy se zlobrům podaří znovu polapit Bilba (obr. 38), v důsledku čehož jsou trpaslíci donuceni složit zbraně. V knižní předloze však zlobří trpaslíky, s výjimkou Thorina, pochyťají zcela bez boje (srov. Hobit 1979:56-57). Rovněž při následné záchraně družiny hraje Bilbo ve filmové adaptaci výraznější roli než v její románové předloze. Tento posun však kromě snahy o zvýraznění jeho úlohy do značné míry souvisí s rozdílnými možnostmi verbálních a filmových narativů (viz 4.2.2.1 *Způsob zprostředkování událostí*).



**Obr. 37-38:** Filmová adaptace se odchyľuje od průběhu událostí, tak jak je popsáný v rámci literární předlohy, a přidává mnohem více akce.



Čtvrtá kapitola knihy popisuje snahu družiny dostat se přes hory a pokračovat na jejich druhé straně v cestě k Hoře. Ani tato etapa putování se stejně jako většina dalších popisovaných úseků cesty neobejde bez nepříjemností. Film při adaptování literární předlohy zachovává obě příčiny těchto komplikací — silnou bouři i kamenné obry, kteří po sobě pro zábavu metají kameny (srov. *Hobit* 1979:79-80). I v tomto případě však při převodu na filmové plátno dochází k výrazovému zesilování, v jehož rámci se družina dostává do ještě mnohem nebezpečnější situace, než je tomu v literární předloze. Místo, aby výše zmíněné obry pozorovala z (relativně) bezpečné vzdálenosti, nachází se družina přímo na jednom z nich (obr. 39). Během této sekvence se navíc objevují i další akční scény, které by čtenář na stránkách literární předlohy hledal marně — část družiny je zdánlivě rozdrcena při pádu jednoho z obrů, Bilbo následně visí nad propastí (obr. 40) a Thorin při snaze jej zachránit málem sám padá ze skály.



**Obr. 39-40:** Další případy výrazového zesilování při převodu na filmové plátno. Průběh zobrazovaných událostí je ve filmové adaptaci výrazně dramatičtější.

Výrazového zesilování se filmová adaptace dopouští i při snaze o zprostředkování Bilbova vnitřního konfliktu mezi touhou po dobrodružství a steskem po domově. V tomto případě však důležitou roli hraje také skutečnost, že zobrazení vnitřních pochodů postav činí filmu potíže (viz 4.2.2.2 *Zobrazení vnitřních pochodů postav*).

Značných posunů doznala při převodu na filmové plátno rovněž pasáž popisující vysvobození trpasličí družiny ze skřetího zajetí a následný útěk z podzemních tunelů. V Tolkienově podání se totiž skutečně jedná o útěk, v jehož rámci se prchající družina se svými pronásledovateli

se zbraní v ruce střetává pouze dvakrát, v obou případech se přitom jedná o situace, kdy jsou uprchlíci již téměř dostiženi a nemají jinou možnost:

*Brzy uslyšeli i pleskání skřetích nohou, mnoha a mnoha nohou jakoby přímo za nejbližším zákrutem. V tunelu za nimi už bylo vidět rudé záblesky a uprchlíci už začínali být na smrt unavení. (...) V tom okamžiku zůstal Gandalf pozadu a Thorin s ním. Zahnuli právě za ostrý zákrut. „Čelem vzad!“ vykřikl čaroděj. „Taste meč, Thorine!“ Nic jiného jim nezbývalo, a skřetům se to nelíbilo. (...) Trvalo hezky dlouho, než se některý z nich odvážil vystrčit nos za ten zákrut. (Hobit 1979:91-92)*

*Doriho, který teď běžel jako poslední a opět nesl Bilba, znenadání popadl někdo ve tmě zezadu. Dori vykřikl, upadl a hobit se skutálel z jeho hřbetu do černé prázdnoty, narazil si hlavu o tvrdou skálu – a od té chvíle o sobě nevěděl. (Hobit 1979:92)*

Při zobrazení tohoto úseku ve filmové adaptaci dochází ke změnám v rámci všech složek příběhu. Tmavé skřetí tunely tak nahrazují úzké můstky s propastmi po obou stranách (obr. 41), slepý úprk tmou před pronásledovateli se stává jednou velkou konfrontací (obr. 42), jež v mnoha ohledech připomíná spíše nejruznější počítačové akční hry. K posunům dochází i s ohledem na zúčastněné postavy a (nedobrovolné) odloučení Bilba od zbytku družiny tak ve filmové adaptaci



**Obr. 41-42:** Výrazové zesilování týkající se jak popisu událostí, tak popisu prostředí.

nastává už mnohem dříve. Pořadím prezentace těchto událostí se dále zabývá kapitola 4.2.1.4 *Permutace*.

### C) Výrazové zeslabování

Filmová podoba útoku draka na trpasličí království přisuzuje vůdci trpasličí výpravy Thorinovi v rámci těchto událostí výrazně větší význam a aktivnější úlohu než je tomu v její literární předloze (viz podkap. *Výrazové zesilování*). Zároveň však tento způsob ztvárnění oslabuje motiv „tajného bočního vchodu“, díky němuž se jako jediní zachránili Thorinův děd Thrór a otec Thráin (srov. Hobit 1979:39), a který se stává základem plánů na znovuzískání trpasličího pokladu a hlavním důvodem pro angažování Bilba jako „lupiče“.

Krátce před vyvrcholením prvního dílu filmové trilogie přichází scéna v níž trpaslíci s Gandalfem, kteří právě se štěstím unikli ze skřetích tunelů, zjišťují, že mezi nimi není Bilbo. V literární předloze po tomto zjištění následuje hádka, během které trpaslíci kritizují hobitův zatím spíše negativní přínos, zatímco Gandalf, stále přesvědčený o jeho schopnostech, Bilba obhajuje, přičemž dokonce vyhrožuje, že výpravu opustí a vydá se po něm pátrat sám:

*„Prozatím z něho koukalo víc potíží než užitku,“ řekl jeden z nich, „Jestli se teď máme vrátit do těch ohavných tunelů a hledat ho, ať ho radši vezme čert!“ Gandalf rozzlobeně odsekl: „Já jsem ho přivedl a neberu s sebou nikoho, kdo není k žádnému užitku. Bud'to mi pomůžete hledat ho, nebo půjdu a nechám vás tady, abyste se dostali z kaše, jak sami nejlíp dokážete. Jestli se nám ho podaří najít, ještě mi poděkujete, než tohle všechno skončí.“ (Hobit 1979:117-118).*

Právě způsob Bilbova návratu ke družině, v jehož rámci se hobit znenadání objevuje uprostřed družiny a líčí, jak unikl strážím u brány jako by se jednalo o tu nejsnadnější věc na světě, znamená velký zlom v tom, jak trpaslíci Bilba vnímají:

*Dobře víte, že nebyl čas na žádné přepočítávání, dokud jsme neprorazili mezi strážemi dolní bránou a nedostali se horempádem až sem. A tady teď jsme – bez toho lupiče, aby ho husa kopla!“ „A tady je ten lupič!“ ozval se Bilbo, sestoupil doprostřed mezi ně a stáhl si prsten. Pánijání ti vyskočili! A jak vykřikli překvapením i radostí! (...) **Výsledek byl ten, že Bilbova reputace u trpaslíků po tomhle kousku ohromně vzrostla.** (Hobit 1979:118)*

Filmová adaptace však v rámci této scény opět pracuje s motivem Bilbova stesku po domově, jež ve filmovém Hobitovi vyjádřen jiným způsobem než v jeho literární předloze, v důsledku čehož zde s ohledem na Bilbovu reputaci u trpaslíků dochází k výrazovému zeslabování. Tento důležitý zlom ve vnímání Bilba jeho společníky se však neztrácí, ale je pouze přesunut na samý závěr prvního dílu filmové trilogie. Poté co mu Bilbo ve scéně, která je ve filmovém Hobitovi oproti jeho knižní předloze navíc (viz 4.2.1.1 *Adice*), zachrání život, reviduje Thorin svůj dřívější názor:

*„Vy, co jste to provedl? Málem jste se nechal zabít. Neříkal jsem snad, že budete přítěž? Že v divočině nepřežijete? Že mezi námi nemáte místo? V životě jsem se tak nezmýlil.“*



**Obr. 43:** Zlom ve vnímání Bilba společníky ve filmová adaptaci přichází až v samotném závěru.

#### 4.2.1.4 Permutace

Pořadí událostí v rámci filmové adaptace v naprosté většině případů odpovídá jejich posloupnosti v literární předloze. Výjimku představuje úvod filmu, jehož cíl spočívá v seznámení publika s událostmi předcházejícími vlastní výpravě a zasazení hlavního příběhu do hlubšího kontextu. Literární předloha oproti tomu čtenáře nejprve seznamuje s prostředím, v němž se začátek příběhu odehrává, hobity jakožto rasou a hlavním hrdinou. Poté začíná líčit vlastní příběh, na scéně se objevují další hlavní postavy, tedy Gandalf a trpaslíci, v důsledku čehož se čtenář o trpasličím pokladu, útoku draka a dalších souvisejících událostech dozvídá až při projednávání plánů výpravy hlavními protagonisty (srov. *Hobit* 1979:37). Jackson se však rozhoduje zprostředkovat tyto informace filmovému obecenstvu hned na samotném začátku filmu a postupuje tak stejně jako při adaptování Tolkienovy trilogie *Pán prstenů* v letech 2001-2003. Využívá přitom

také skutečnosti, že právě s ohledem na existenci adaptace nejznámějšího Tolkienova díla, jež na události Hobita navazuje a z části se v něm objevují tytéž postavy a lokace, není filmovému obecenstvu hobity, čaroděje Gandalfa, hlavního hrdinu Bilba, nebo kupříkladu obydlí posledně zmíněného, nutné představovat. Současně se jedná o jeden z pouze tří případů v rámci celého prvního dílu filmové adaptace, kdy jsou události divákům zprostředkovány vypravěčem. Na rozdíl od literární předlohy jím však není Thorin, nýbrž Bilbo. (Rozdílnému) způsobu zprostředkování událostí se věnuje kapitola 4.2.2.1 *Způsob zprostředkování událostí*.

Druhý případ, kdy dochází ke změnám v pořadí prezentace událostí, představuje pasáž, v níž se příběh dělí na dva paralelně probíhající řetězce událostí. Čtvrtá kapitola literární předlohy líčí zajetí družiny skřety, jejich následné osvobození a popisuje útěk před pronásledovateli až do okamžiku, kdy jsou uprchlíci podruhé dostiženi nepřáteli. Právě v tomto okamžiku dochází nejen k rozdělení družiny, ale rovněž k rozdělení příběhu na dvě dějové linky. Pátá kapitola knižního Hobita začíná Bilbovým probuzením v temnotě a následně vypráví o nalezení prstenu, setkání s Glumem, úniku z podzemních tunelů a znovushledání s ostatními členy výpravy v úvodu další kapitoly. O osudech zbytku družiny v mezidobí mezi v daném okamžiku nepostřehnutou ztrátou Bilba a jeho pozdějším návratem ke skupině se čtenář literární předlohy dozvídá až s časovým odstupem formou stručného shrnutí (srov. Hobit 1979:118). Filmová adaptace však tyto dějové linky rozděluje podstatně dříve a posléze je střídavě sleduje, dokud se znovu neprotnou. Pořadí prezentace příslušných událostí je znázorněno v následujícím schématu. Události sledující osudy Bilba od okamžiku, kdy se ztratil svým společníkům, až do okamžiku, kdy se s nimi znovu shledal, jsou v jeho rámci psané kurzívou.

**Schéma:** Srovnání prezentace dvou dějových linek v knižním a filmovém Hobitovi.

<b>Knižní předloha</b>	<b>Filmová adaptace</b>
Trpaslíci a Bilbo jsou zajati skřety.	Trpaslíci jsou zajati skřety.
	<i>Bilbo zůstává nepovšimnut a uniká zajetí. Při souboji se skřetem padá do hlubin.</i>
Trpaslíci a Bilbo jsou vyslýcháni Velkým skřetem.	Trpaslíci jsou vyslýcháni Velkým skřetem.
	<i>Bilbo se setkává s Glumem, utkávají se v hádankách, Bilbo se šťastím vítězí.</i>
	<i>Glum zjišťuje ztrátu prstenu, začíná Bilba pronásledovat, Bilbo se dává na útěk.</i>

Gandalf osvobozuje Bilba a trpaslíky, společně se dávají na útěk.	Gandalf osvobozuje trpaslíky, společně se dávají na útěk.
	<i>Bilbovi vklouzne prsten na prst, díky čemuž si ho pronásledující Glum nevšimne.</i>
Družina je nečekaně dostižena skřety. Bilbo se ztrácí svým společníkům.	Trpaslíci s Gandalfem pokračují v útěku před skřety.
<i>Bilbo se setkává s Glumem, utkávají se v hádankách, Bilbo se šťastím vítězí.</i>	<i>Glum Bilba nechtěně dovedl k východu, sedí mu však v cestě. Bilbo za Glumem vidí probíhat své společníky.</i>
<i>Glum zjišťuje ztrátu prstenu, začíná Bilba pronásledovat, Bilbo se dává na útěk.</i>	Trpaslíci a Gandalf vybíhají branou z tunelů
<i>Bilbovi vklouzne prsten na prst, díky čemuž si ho pronásledující Glum nevšimne.</i>	<i>Bilbo přeskakuje Gluma a následuje své společníky.</i>
<i>Glum Bilba nechtěně dovedl k východu, sedí mu však v cestě.</i>	Trpaslíci a Gandalf zjišťují, že mezi nimi není Bilbo.
<i>Bilbo nalézá zbytek družiny.</i>	<i>Bilbo nalézá zbytek družiny.</i>
Trpaslíci a Gandalf zjišťují, že mezi nimi není Bilbo.	

#### 4.2.2 Konstitutivní posuny

Film představuje komplexní znakový systém, který k vyjadřování významů používá jak prostředky, které sdílí s jinými uměními, tak prostředky, které lze považovat za typicky filmové (srov. Lotman 1973:86). Převod literárního díla na filmové plátno spočívá v hledání shod pro různé elementy příběhu ve znakových systémech (srov. Hutcheon 2012:26), které nemají stejnou strukturu, v důsledku čehož nelze možnosti jednoho systému jednoduše mechanicky převést do systému druhého (srov. Gräf 2014:318). Podobně jako při srovnání výchozího a cílového jazyka v rámci mezijazykového překladu je tak na základě srovnání výchozího a cílového znakového systému možné identifikovat 1) prostředky, kterými disponují oba tyto systémy, 2) prostředky výchozího systému, které cílovému systému chybí a rovněž 3) prostředky, které má cílový systém oproti systému výchozímu navíc (srov. Levý 2012:66). Zcela „doslovná“ adaptace je proto podobným ideálním konceptem jako naprosto doslovný překlad (srov. Hutcheon 2012:31), neboť každé médium má svá specifika a rozdílné způsoby vyjadřování, které mu umožňují zaměřit se na určité aspekty díla či jich docílit lépe než ostatní média (srov. Hutcheon 2012:39). Z těchto důvodů dochází během procesu adaptace nevyhnutelně k ziskům i ztrátám. Právě tímto typem posunů se zabývá následující kapitola.



#### 4.2.2.1 Způsob zprostředkování událostí

S ohledem na způsob zprostředkování lze rozlišovat mezi přímou prezentací, kdy publikum jakoby náhodou vyslechne, co se děje (také označováno jako předvádění), a zprostředkovanou narací (či vyprávěním), jež předpokládá postavu vypravěče (srov. Chatman 1980:152-153). Vypravěčem přitom může být jedna z postav (tzv. interní vypravěč) nebo se může jednat o vypravěče situované na rovině narativu, která není přístupná postavám (tzv. externí vypravěč). Především v případě druhého zmíněného se velmi často jedná o vševědoucího vypravěče, který má přístup do vědomí všech postav a může tak publiku explicitně zprostředkovat vnitřní pochody, které se v jejich myslích odehrávají. Obecně přitom platí, že osobnost vypravěče je ve filmových narativech výrazně slabší než je tomu v narativech verbálních (srov. Monaco 2006:43) a externí vypravěč je v důsledku toho ve filmech používán zpravidla pouze v úvodních sekvencích, což souvisí s přesvědčením, že jakýkoliv vyprávěcí hlas ve filmu působí těžkopádně a nemotorně (srov. Chatman 1980:261). Filmový *Hobit* události s výjimkou tří případů, kdy k jejich zprostředkování využívá interního vypravěče, prezentuje přímo.

V knižním *Hobitovi* hraje vypravěč při zprostředkování příběhu čtenářům klíčovou roli. Jedná se přitom o vševědoucího vypravěče, který má přístup do vědomí všech postav, disponuje rovněž informacemi, ke kterým postavy nemají přístup, a mnohokrát se jako v následujícím případě obrací přímo na své čtenáře:

*Všimáte si, že pan Pytlík nebyl zdaleka tak prozaický, jak si o sobě s oblibou namlouval, a že měl velice rád květiny.* (*Hobit* 1979:14)

V některých případech nečiní filmu vyjádření určitých aspektů literární předlohy žádné problémy. Především co se různých deskriptivních pasáží týče, dokáže film celé odstavce vyprávění zhustit do několika málo vteřin filmového času (viz podkapitola 4.2.2.3 *Popis postav a prostředí příběhu*). Totéž však platí i pro různé další situace, kdy verbální vyjádření trvá déle než samotné události (srov. Chatman 1980:75). Problém naopak při převodu na filmové plátno představuje zprostředkování vnitřních pochodů jednotlivých protagonistů, tímto aspektem se blíže zabývá podkapitola 4.2.2.2 *Zobrazení vnitřních pochodů postav*.

Vypravěč rovněž připojuje celou řadu komentářů, kterými vysvětluje, doplňuje a komentuje jednotlivé události příběhu a počínání postav, přičemž velkou část těchto komentářů není možné

při převodu zachovat, nerozhodne-li se adaptátor za tímto účelem stejně jako verbální narativ použít vypravěče. Právě z důvodu, že by naprosto věrný převod byl nesmírně obtížný, ne-li dokonce nemožný, dochází v rámci převodu následující scény na filmové plátno k výrazným posunům. V okamžiku, kdy jsou Bilbo a trpaslíci přemoženi v moci zlobrů, se Gandalf nepozorovaně vrací ke svým společníkům a napodobováním zlobřích hlasů udržuje zlobry v hádce, dokud nepřijde svítání, které znamená jejich konec.

*A právě v té chvíli se vrátil Gandalf. Jenže ho nikdo neviděl. Zlobři se zrovna rozhodli upéci trpaslíky hned a sníst je později — byl to Bertův nápad a po spoustě dohodování s ním všichni souhlasili. „To nemá fazónu, píct je ted’ka, bude to trvat celou noc“, ozval se nějaký hlas. Berta myslel, že Vildův. „Nezačínej se zas hádat, Vildo,“ okřikl ho, „nebo to vážně bude trvat celou noc!“ „Kdo se hádá?“ bránil se Vilda, který myslel, že to prve promluvil Berta. (Hobit 1979:57-58).*

Ve filmové adaptaci zůstává zachován motiv hry o čas, průběh a podoba celé scény však doznává značných změn. Gandalf, který v knižní předloze filmu zlobry svými zásahy udržuje v hádce až do východu slunce, zůstává ve filmové verzi této scény až do jejího závěru naprosto pasivní a zlobry se na jeho místě snaží přelstít hobit Bilbo, který však za tímto účelem nenapodobuje zlobřích hlasy, ale diskutuje se zlobry a pokouší se svým společníkům pomoci na svobodu — pojetí událostí, které je pro vyjádření ve filmu nesrovnatelně výhodnější než jejich podoba v knižní předloze (viz obr. 44).



**Obr. 44:** Filmová adaptace se odchyľuje od popisu událostí v literární předloze, který by bylo velmi obtížné převést do filmu.

Že nelze určité elementy příběhu, jež dobře fungují v rámci verbálního narativu, „doslovně“ převést do narativu filmového, dobře ilustruje následující příklad. Bilbo nemůže přijít na řešení poslední Glumovy hádanky a uhodnout jí se mu nakonec podaří díky náhodě a velké porci štěstí.



V knižním Hobitovi popis této scény funguje, protože je čtenáři skrze vypravěče možné zprostředkovat i to, co chtěl Bilbo říct, ale neřekl.

*Všechno žere, všechno se v něm žtrácí,  
štromy, květy, zvířata i ptáci;  
hryže kov i pláty z ocele, tvrdý kámen na prach šemele;  
měšta rožvalí a krále školí, vyšokánšské hory švrhne do údolí.*

*Chudák Bilbo sice pochopil, že šišlavý Glum měl na mysli „krále školí“ a nikoliv nějaké školení, ale stejně seděl ve tmě a marně si lámal hlavu, (...). Glum začal opět vylézat z člunu. Pleskl sebou do vody a pádloval ke břehu; Bilbo viděl jeho blížící se oči. Jazyk jako by mu zdřevěněl v ústech, chtěl vykřiknout: „Dopřejte mi ještě čas! Dopřejte mi čas!“ Ale dokázal jenom zapištet: „Čas! Čas!“ Zachránila ho pouhá šťastná náhoda. Poněvadž to bylo samozřejmě správné rozluštění. (Hobit 1979:102-103).*

Jelikož by zobrazení těchto událostí bylo ve filmové adaptaci nesmírně obtížné, mění se způsob, jakým Bilbo k řešení hádanky dospívá. Jistý si svým vítězstvím komentuje Glum hobitovo počínání bez rozmyslu zvolenými slovy „čas vypršel“, kterými ho neúmyslně dovede ke správnému řešení.

#### **4.2.2.2 Zobrazení vnitřních pochodů postav**

Filmy nedokáží zobrazit prostor mysli tak dobře jako romány a postavy tak musí o vnitřních pochodech ve filmu buď mluvit, nebo je nutné dané vnitřní děje vyjádřit prostřednictvím dějů vnějších. Film tedy dokáže předvést postavy, jak něco prožívají či o něčem přemýšlí, nedokáže však jejich vjemy a myšlenky odhalit explicitně (srov. Hutcheon 2013:74). Přístup do vědomí postav je přitom standardním prostředkem identifikace s postavou (srov. Chatman 1980:164). Filmy by se však podle některých názorů nikdy neměly uchýlovat k užití literárních prostředků, jakým je kupříkladu komentář mimo obraz (srov. Hutcheon 2013:69). Zprostředkování myšlenek a verbálně nevyjádřených pocitů postav přitom v knižním Hobitovi hraje výraznou roli a je, stejně jako některé další aspekty tohoto verbálního narativu, spojené se subjektem vševědoucího vypravěče. Jedním z ústředních motivů, na který knižní předloha klade velký důraz a opakovaně

se k němu vrací, je Bilbův vnitřní konflikt mezi touhou po dobrodružství a přáním být zpět ve svém útulném obydlí. Ten je čtenáři zprostředkován právě prostřednictvím přístupu do jeho mysli.

*Pak se v něm probudilo cosi bralovského a on pocítil přání jít se podívat na ty velké hory a uslyšet šumění borů a hukot vodopádů a prozkoumat jeskyně a nosit meč místo vycházkové hole. (...) Otřásl se a náramně rychle z něho byl zase obyčejný pan Pytlík ze Dna pytle pod Kopcem. Vstal celý rozklepaný. Ani se mu moc nechtělo dojít pro lampu, daleko spíš měl chuť tvářit se, že pro ni jde, ale schovat se za pivní sudy ve sklepě a nevylézt odtamtud, dokud trpaslíci neodtáhnou (Hobit 1979:26-27).*

Filmová adaptace divákům nenabízí obdobnou možnost nahlédnout explicitně do vědomí postavy, uvedený vnitřní rozpor se snaží filmovému publiku zprostředkovat na základě dialogů, které postavy na toto téma vedou. Konkrétně se jedná o Bilbův rozhovor s Gandalfem před začátkem samotné výpravy (obr. 45), dialog s Bofurem v situaci, kdy Bilbo (v rozporu s knižní předlohou) právě z tohoto důvodu dospívá k rozhodnutí výpravu opustit a vrátit se domů (obr. 46) a stejně tak i na konci prvního dílu filmové adaptace při znovushledání se svými společníky (obr. 47), i zde se filmové zpracování liší od literární předlohy (viz 4.3.1.3 *Substituce*).

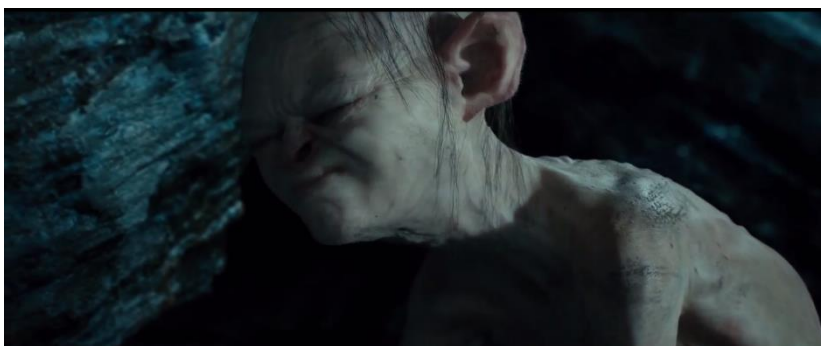


**Obr. 45-47:** Filmová adaptace nedokáže tak dobře jako její literární předloha odhalit, co si postavy myslí. Jelikož za tímto účelem nepoužívá vypravěče, musí postavy o svých pocitech mluvit či je vyjádřit mimikou, gesty apod.



Velmi důležitá je pro literární předlohu možnost nahlížet do vědomí postav rovněž při klíčovém setkání Bilba a Gluma, při němž si tito dva vzájemně zadávají hádanky a snaží se je uhodnout. Vypravěč přitom čtenáři poskytuje také informace o tom, jakým způsobem obě soupeřící postavy dospěly ke správnému řešení.

*Bez klíče a víka schránka pokladní, a přece je zlatý poklad v ní, vystřelil honem, aby získal čas na vymyšlení nějakého opravdu těžkého hlavolamu. Sám tuhle hádanku považoval za fousatě starou a snadnou, třebaže trochu pozměnil její slova. Jenže pro Gluma se z ní vyklubal zapeklitý chyták. (...) Ale Glum si náhle vzpomněl, jak kdysi dávno sedával pod říčním břehem a učil svou bábu vysávat — „Vajíško!“ zašišlal. „Vajíško je to!“ (Hobit 1979:100-101).*



**Obr. 48:** Zprostředkování vnitřních pochodů postav pomocí mimiky.

Film dokáže prostřednictvím detailního záběru na obličej postavy vyjádřit její usilovné přemýšlení (obr. 48). V okamžiku, kdy se však rozhodl zachovat rovněž informaci o tom, na základě jakých myšlenkových pochodů postava hádanku vyřešila, musel ji nechat o svých vnitřních pochodech mluvit: „Babička nás učila je vysávat“.

Případů, kdy vypravěč odkrývá myšlenky, tak jako tomu je v následující citaci, však literární předloha obsahuje obrovské množství a jelikož není možné, aby o všech postavy explicitně

mluvily, a ne všechny se dají vyjádřit neverbálně pomocí mimiky či gest, velká část se jich při převodu na filmové plátno ztrácí, tak jako v následujícím případě:

*Tak tedy všichni vyrazili, (...), a Bilbo měl na hlavě tmavozelenou kapuci (trochu ošumělou) a tmavozelený plášť, vypůjčené od Dvalina. Byly mu příliš velké, takže vypadal dost komicky. Netroufám si ani pomyslet, co by mu řekl jeho otec Bungo. **Jedinou útěchou mu bylo, že nemůže být omylem považován za trpaslíka, poněvadž nemá vousy.*** (Hobit 1979:46)

#### 4.2.2.3 Popis postav a prostředí příběhu

Způsob, jakým film popisuje, se zásadním způsobem liší od popisu v rámci verbálního narativu, bez ohledu na to, zda se v daném případě jedná o popis postav či prostředí příběhu. Verbální narativ může ze své podstaty popsat pouze ty detaily, které považuje za důležité, zatímco film je nucen zobrazit celek se všemi detaily a nabízí tak divákovi konkrétní interpretaci (srov. Eco 2003:392). Další rozdíl spočívá ve skutečnosti, že při sledování filmu u diváka dochází k okamžité vizuální syntéze a všechny vlastnosti filmem zachyceného objektu tak lze uchopit jako celek. To však verbální narativ, který se nemůže vyhnout lineárnímu popisování v čase, neumožňuje. Přitom platí, že čím více podrobností popis obsahuje, tím déle trvá (srov. Chatman 1980:232). Bylo by však absurdní, aby verbální narativ popisoval stejně podrobně jako narativ filmový. S tím také souvisí, že veškeré filmem zachycené vlastnosti mají stejnou důležitost a vyčlenit některé z nich je možné pouze zvláštní operací (např. prostřednictvím detailního záběru či střihu). Již ze samotné podstaty filmu rovněž vyplývá, že představuje velmi redundantní médium (srov. Hutcheon 2013:77). V literárním díle se popis postav či prostředí zpravidla objevuje pouze jednou, zatímco ve filmu je prvek obrazu přítomný neustále (srov. Monaco 2006:209). A konečně, v případě verbálních narativů lze v případě deskriptivních pasáží mluvit o tzv. pauze, tedy situaci, kdy čas příběhu „stojí“, zatímco čas diskursu pokračuje. Ve filmu je však popis jako takový téměř nemožný (srov. Chatman 1980:76-77). Knižní Hobit tak kupříkladu zlobry a prostředí, v němž se daná scéna odehrává, popisuje velmi stručně a vytvoření konkrétní podoby je přenecháno fantazii čtenáře:

*Kolem velikánského ohně z bukových polen seděly tři velikánské postavy. Na dlouhých prutech jako na rožních si opékaly kusy skopového a olizovaly si z prstů mastnotu* (Hobit 1979:52).

Film však nemůže zachovat takto abstraktní popis a musí divákovi nabídnout konkrétní interpretaci včetně veškerých detailů týkajících se podoby zobrazovaných osob, jejich pozice na scéně, podoby prostředí a to jak ve vztahu k předmětům nacházejícím se v ohnisku, tak ve vztahu k předmětům nacházejícím se na periférii (viz obr. 49).



*Obr. 49: Film se nevyhne detailnímu „popisu“.*

V některých případech pak knižní předloha čtenáři poskytuje o dané postavě více informací, vzhledem ke své abstraktnosti však umožňuje téměř nekonečné množství interpretací a vytvoření konkrétní podoby při převodu na filmové plátno adaptátorovi příliš neusnadňuje:

*Za časů našeho vyprávění žili dosud někteří lidé, kteří měli mezi svými předky jak elfy, tak bohatýry severu, a Elrond, pán domu, byl jejich hlava. **Byl tak ušlechtilý a měl tak krásnou tvář jako vládce elfů, byl silný jako válečník, moudrý jako čaroděj, úctyhodný jako král trpaslíků a laskavý jako samo léto*** (Hobit 1979:73).



*Obr. 50-51: Postava Elronda ve filmu Hobit (nahore) a Pán prstenů: Společenstvo prstenu (dole).*

V tomto případě režisérovi problém s obsazením postavy Elronda ulehčila skutečnost, že otázku její podoby vyřešil už v rámci dříve adaptovaného Pána prstenů a jakékoliv změna by se u fanoušků pravděpodobně nesetkala s přílišným pochopením.

## 4.3 Srovnání anglického originálu a českého překladu

### 4.3.1 Individuální posuny

#### 4.3.1.1 Adice

Německý čtenář je s ohledem na slovesa uvozující přímou řeč zvyklý na větší diverzitu než čtenáři angličtí. Ta spočívá v užití takových sloves, jež nejen signalizují, že se jedná o promluvu jedné z postav, ale rovněž poskytují explicitní informace například o hlasitosti dané promluvy či s ní spojených emocích, uvádí ve své publikaci *Translation as a Purposeful Activity* Christiane Nordová (srov. Nord 1998:87). Komentuje tak poznatky své výzkumné práce, v jejímž rámci se zabývala uvozováním přímé řeči v anglickém originálu a německém překladu knihy *Alenka v říši divů*, podle nichž byla v originálu této knize více než polovina veškerých promluv postav uvozena slovesem „říkat“ („said“). Zdá se, že podobný názor zastával při překladu románu *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky* z angličtiny do češtiny také František Vrba. V důsledku toho představuje v českém překladu sloveso „říkat“ pouze jednu z velkého počtu možností uvození výroků postav a jeho čtenáři tak získávají nesrovnatelně více explicitních informací o způsobu, jakým postavy daný výrok pronášejí, zatímco čtenáři anglického originálu nezbývá, než si tyto informace doplnit sám na základě kontextu.

Rozdílný způsob uvozování přímé řeči dobře ilustruje následující úryvek popisující hádku tří zlobrů ve druhé kapitole Hobita, v jejímž rámci se promluvy jednotlivých postav střídají ve velmi rychlém sledu. Anglický originál přitom během této pasáže o délce necelé jedné normostrany celkem osmnáctkrát uvozuje přímou řeč slovesem „říkat“. V českém překladu však toto sloveso představuje pouze jednu ze šestnácti možností, třebaže je zde jako jediný z uvozovacích výrazů užito opakovaně.

Anglický original (Hobbit 1968:51)	Český překlad (Hobit 1979:58-61)
“No good boiling ‘em! We ain’t got no water, and it’s a long way to the well and all,” <b>said</b> a voice. Bert and William thought it was Tom’s.	„Vařit je nemá fazónu! Nemáme vodu, k pramenu je daleko a vůbec!“ <b>řekl</b> nějaký hlas. Berta i Vilda mysleli, že to promluvil Tom.



<p>“Shut up!” <b>said</b> they, “or we’ll never have done. And yer can fetch the water yerself, if yer say any more.”</p> <p>“Shut up yerself!” <b>said</b> Tom, who thought it was William’s voice. “Who’s arguing but you, I’d like to know.”</p> <p>“You’re a booby,” <b>said</b> William.</p> <p>“Booby yerself!” <b>said</b> Tom.</p> <p>And so the argument began all over again, and went on hotter than ever, until at last they decided to sit on the sacks one by one and squash them, and boil them next time.</p> <p>“Who shall we sit on first?” <b>said</b> the voice.</p> <p>“Better sit on the last fellow first,” <b>said</b> Bert, whose eye had been damaged by Thorin. He thought Tom was talking.</p> <p>“Don’t talk to yerself!” <b>said</b> Tom. But if you wants to sit on the last one, sit on him. Which is he?”</p> <p>“The one with the yellow stockings,” <b>said</b> Bert.</p> <p>“Nonsense, the one with the grey stockings,” <b>said</b> a voice like William’s.</p> <p>“I made sure it was yellow,” <b>said</b> Bert.</p> <p>“Yellow it was,” <b>said</b> William.</p> <p>“Then what did yer say it was grey for?” <b>said</b> Bert.</p> <p>“I never did. Tom said it.”</p> <p>“That I never did!” <b>said</b> Tom, “It was you.”</p> <p>“Two to one, so shut yer mouth!” <b>said</b> Bert.</p> <p>“Who are you a-talkin’ to” <b>said</b> William.</p>	<p>„Drž hubu!“ <b>vyjeli si na něj</b>. „Nebo nebudeme hotoví nikdá. A pro tu vodu pudeš sám, esli eště cekneš!“</p> <p>„Vy držte hubu!“ <b>vrátil jim to</b> Tom, který si myslel, že se prve ozval Vilda. „Kdo jinej se tady hádá než vy?“</p> <p>„Jseš blbou!“ <b>odbyl</b> ho Vilda.</p> <p>„Blbounuj sám sebe!“ <b>odsekl</b> Tom.</p> <p>A znovu vypukla celá hádka, ještě zuřivěji než předtím, dokud se konečně nerozhodli sednout si na jeden pytel po druhém, rozmačkat trpaslíky a uvařit je až potom.</p> <p>„Na koho si sedneme jako na prvního?“ <b>zeptal</b> se nějaký hlas.</p> <p>Nejdřív na toho posledního,“ <b>navrhl</b> Berta, kterému Thorin poranil oko. Myslel, že promluvil Tom.</p> <p>„Nemluv sám pro sebe!“ <b>doporučil</b> mu Tom.</p> <p>„Ale esli si chceš sednout na toho posledního, tak si na něm sed’! Kerej to je?“</p> <p>„Ten s těma žlutejma fuseklema,“ <b>řekl</b> Berta.</p> <p>„Blbost, ten se šedivejma fuseklema,“ <b>řekl</b> jakoby Vildův hlas.</p> <p>„Já vím určitě, že se žlutejma,“ <b>namítl</b> Berta.</p> <p>„No jo, se žlutejma,“ <b>souhlasil</b> Vilda.</p> <p>„Tak co kecáš, že se šedivejma?“ <b>utrhl se na něj</b> Berta.</p> <p>„Nic takovýho jsem neřek. To byl Tom.“</p> <p>„Já? Nikdá!“ <b>ohradil se</b> Tom. „Tys to řek!“</p> <p>„Dva proti jednomu, tak drž hubu!“ <b>okřikl ho</b> Berta.</p>
---	---



<p>“Now stop it!” <b>said</b> Tom and Bert together.</p> <p>“The night’s gettin’ on, and dawn comes early.</p> <p>Let’s get on with it!” “Dawn take you all and be stone to you!” <b>said</b> a voice that sounded like William’s.</p>	<p>„S kým to mluvíš?“ <b>dopálil se</b> Vilda.</p> <p>„Hele, nech toho!“ <b>obořili se na něj</b> zároveň Tom s Bertou. „Noc utíká, tak dělejme, nebo nás tady stihne den!“</p> <p>„Až vás tady stihne den, změníte se na kámen!“ <b>prohlásil</b> nějaký hlas, který zněl jako Vildův.</p>
--	---

Závěry, které lze vyvodit ze srovnání tohoto úryvku prototextu a metatextu, platí rovněž pro srovnání obou textů jako celku. Ve snaze vyvarovat se častému opakování slovesa „říkat“ český překlad na základě interpretace anglického originálu uvozuje přímou řeč jinými slovesy, v důsledku čehož poskytujeme svým čtenářům ve srovnání se čtenáři prototextu více explicitních informací. Důsledkem tohoto postupu je vedle větší diverzity rovněž skutečnost, že jsou příslušné pasáže českého překladu, tak jako v následujícím úryvku, v celé řadě případů výrazně delší.

Anglický originál (Hobbit 1968:101)	Český překlad (Hobit 1979:124)
<p>“I am so dreadfully hungry,” groaned Bilbo, who was suddenly aware that he had not had a meal since the night before the night before last. Just think of that for a hobbit! His stomach felt all empty and loose and his legs all wobbly, now that the excitement was over.</p> <p>“Can’t help it,” said Gandalf, “unless you like to go back and ask the goblins nicely to let you have your pony back and your luggage.”</p> <p>“No thank you!” <b>said Bilbo.</b></p>	<p>„Já mám příšerný hlad,“ zaúpěl Bilbo, který si najednou uvědomil, že nic nejedl od předvčerejšího večera. Jen si představte, co to pro hobita znamená! Jakmile teď pominulo vzrušení, prázdný žaludek se mu svíral a nohy mu podklesávaly.</p> <p>„Nedá se nic dělat,“ odpověděl Gandalf, „ledaže byste se chtěl vypravit zpátky a zdvořile skřety poprosit, aby vám vrátili poníka a vaše zavazadla.</p> <p>„To teda pěkně děkuju!“ <b>otřásl se hobit při tom pomyšlení.</b></p>

Jindy překladatel rozšiřuje výchozí text ve snaze explicitně popsat a odlišit zvuk šumějících stromů od zvuku padajících vodopádů jako v prvním z následujících dvou příkladů nebo ve snaze

obracet se přímo na čtenáře jako v druhém úryvku. Vzhledem ke skutečnosti, že se vypravěč v anglickém originálu na své čtenáře obrací mnohokrát, nepůsobí tato adice v kontextu díla jako celku rušivě či nepatříčně, přestože na příslušném místě originálu bezprostřední kontakt se čtenářem chybí.

Anglický originál (Hobbit 1968:28)	Český překlad (Hobit 1979:26)
As they sang the hobbit felt the love of beautiful things made by hands and by cunning and by magic moving through him, a fierce and jealous love, the desire of the hearts of dwarves. Then something Tookish woke up inside him, and he wished to go and see the great mountains, and <b>hear the pine –trees and the waterfalls</b> , and explore the caves, and wear a sword instead of a walking-stick.	Když tak zpívali, hobit pocítil, jak se v něm probouzí láska ke krásným věcem, vytvořeným rukama a zkušeností a kouzly, prudká a žárlivá láska, touha prýštící ze srdce trpaslíků. Pak se v něm ozvalo cosi bralovského a on pocítil přání jít se podívat na ty veliké hory a <b>uslyšet šumění borů a hukot vodopádů</b> a prozkoumat jeskyně a nosit meč místo vycházkové hole.

Anglický originál (Hobbit 1968:70)	Český překlad (Hobit 1979:87)
The goblins chained their hands behind their backs and linked them all together in a line and dragged them to the far end of the cavern with little Bilbo tugging at the end of the row. There in the shadows on a large flat stone sat a tremendous goblin with a huge head, and armed goblins were standing round him carrying the axes and the bent swords that they use. <b>Now goblins are cruel, wicked, and bad-hearted.</b>	Skřeti jim spoutali ruce za zády, spojili je všechny do jedné řady a odvěkli je na druhý konec jeskyně i s malým Bilbem, který klopýtal na konci. Tam seděl ve stínu na velkém plochem balvanu strašlivý skřet s obrovskou hlavou a kolem něho stáli skřetové ozbrojení sekýrami a zakřivenými meči, jakých používají. <b>Aby vám to bylo jasné, skřeti jsou krutí, plní zloby a mají černá srdce.</b>

Tvořivost překladatele je podle Jiřího Levého omezena na jazykovou oblast. Odlišnosti mezi výchozím a cílovým jazykem nutí překladatele v některých případech k vytváření nových výrazů

či zdomácnování výrazů cizích (srov. Levý 2012:100). Jedna z výzev spojených s překladem Hobita do češtiny tak spočívala ve vymyšlení pojmenování pro bytosti a další součásti Tolkienova světa, kterými český jazyk do té doby nedisponoval. Pro objasnění významu neologismu „zlobr“ čtenářům překladu, připojuje František Vrba nad rámec originálu krátké vysvětlení.

Anglický originál (Hobbit 1968:46)	Český překlad (Hobit 1979:52)
Three very large persons sitting round a very large fire of beech-logs. They were toasting mutton on long spits of wood, and licking the gravy off their fingers. There was a fine toothsome smell. Also there was a barrel of good drink at hand, and they were drinking out of jugs. <b>But they were trolls. Obviously trolls.</b>	Kolem velikánského ohně z bukových polen seděly tři velikánské postavy. Na dlouhých prutech jako na rožních si opékaly kusy skopového a olizovaly si z prstů mastnotu. Náramně chutně to vonělo. Taky tam stál po ruce sud dobrého pití a postavy popíjely ze džbánů. <b>Jenomže to byli zlobři – zlí obři. Očividně zlobři.</b>

#### 4.3.1.2 Ztráty

Centrální aspekt při překladu uměleckého díla představuje podle Jiřího Levého dialektika obecného a jedinečného, tedy obecného obsahu a formy na straně jedné a jazykového materiálu a historicky, národně či dobově podmíněných obsahů a forem na straně druhé. Do oblasti jedinečného tak spadají kupříkladu dobové nebo místní narážky, vlastní jména (viz 4.3.1.3 *Substituční*) nebo také nezvyklé měrné systémy (srov. Levý 2012:104-105).

Navzdory skutečnosti, že se Tolkienův Hobit odehrává ve fiktivním světě, je na něm v určitých ohledech pochopitelně patrný vliv prostředí, v němž autor žil a tvořil. Mile či yardy – je nevyhnutelné minimálně uvažovat o nahrazení těchto měrných jednotek jednotkami typickými pro české prostředí, a pokud uvážíme, že se jedná o dílo určené především pro malé čtenáře, nabývají tyto úvahy ještě větší důležitosti. V případech, kdy s nimi anglický originál pracuje abstraktně a užívá jich pro vyjádření velké vzdálenosti tak jako v následujícím úryvku, nemá ponechání britských měrných jednotek za následek významný vliv na schopnost cílového čtenáře představit si popisovanou distanci.

Anglický originál (Hobbit 1968:15)	Český překlad (Hobit 1979:9)
The tunnel wound on and on, going fairly but not quite straight into the side of the hill — The Hill, as all the people <b>for many miles round</b> called it — and many little round doors opened out of it, first on one side and then on another.	Tunel se vinul hezký kousek cesty dost hluboko, ale ne docela přímo do úbočí kopce — Kopce s velkým K, jak mu říkali všichni obyvatelé <b>na míle kolem</b> , — a z tunelu vedlo mnoho okrouhlých dvířek napřed na jednu stranu a potom na druhou.

V případech, kdy měrné jednotky vyjadřují konkrétní vzdálenost, se překladatelův postup řídí skutečností, zda se jedná o typicky britské jednotky, jako je tomu v případě „yardů“, které v českém překladu jako v prvním úryvku nahrazuje „kroky“ nebo zda se jedná o jednotky, které se dříve používaly i na našem území (např. stopy), které pak v textu ponechává, jako v druhém případě. K výše uvedené substituci domácí analogií se ještě sluší poznamenat, že si čtenář českého překladu pod výrazem „krok“ velmi pravděpodobně představí konkrétnější vzdálenost, než kdyby byl překladatel ponechal původní „yard“, především pak jedná-li se o dětského čtenáře, na druhou stranu dochází k významovému posunu a zkreslení popisovaných událostí, neboť jeden yard odpovídá 0,9144 m, zatímco jeden krok činí přibližně 0,59 m. Vzhledem k této skutečnosti by se tak nabízelo nahradit yardy při překladu metry.

Anglický originál (Hobbit 1968:30)	Český překlad (Hobit 1979:29)
If you have ever seen a dragon in a pinch, you will realize that this was only poetical exaggeration applied to any hobbit, even Old Took's great-granduncle Bullroarer, who was so huge (for a hobbit) that he could ride a horse. He charged the ranks of the goblins of Mount Gram in the Battle of the Green Fields, and knocked their king Golfimbul's head clean off with a wooden club. <b>It sailed a hundred yards</b> through the air and went down a rabbit-	Jestli jste někdy viděli draka, když šlo do tuhého, je vám jistě jasné, že to byla jenom poetická nadsázka, pokud se to týkalo jakéhokoliv hobita, dokonce i prastrýce starého Brala, totiž Bučivoje, který byl tak obrovský (na hobita), že mohl jezdit na koni. Ten napadl šiky skřetů z Kouzelné hory v bitvě na Zeleném poli a urazil jejich králi Golfimbulovi dřevěnou palicí hlavu. <b>Proletěla sto kroků vzduchem</b> a zapadla do králičí

hole, and in this way the battle was won and the game of Golf invented at the same moment.	nory, a tak byla zároveň vyhrána bitva a vynalezena hra, nazývaná od té doby golf.
--	--

Anglický originál (Hobbit 1968:93)	Český překlad (Hobit 1979:112)
All these thoughts passed in a flash of a second. He trembled. And then quite suddenly in another flash, as if lifted by a new strength and resolve, he leaped. No great leap for a man, but a leap in the dark. Straight over Gollum's head he jumped, <b>seven feet forward and three in the air</b> ; indeed, had he known it, he only just missed cracking his skull on the low arch of the passage.	To všechno mu proletělo hlavou jako blesk. Zachvěl se. A pak náhle v druhém záblesku jako by sebral novou sílu a rozhodnost — a skočil. Na člověka by to nebyl žádný velký skok, ale byl to skok do tmy. Přeletěl rovnou přes Glumovu hlavu, <b>sedm stop vpřed a tři stopy do výšky</b> ; sice to nevěděl, ale div si přitom nerozbil hlavu o nízký strop průchodu.

Zatímco se překladatel v celé řadě případů snaží výchozí text zlogičťovat a explicitně vyjadřovat skutečnosti, které jsou v prototextu pouze naznačeny a jejich interpretace je ponechána čtenářově představivosti (nejčastějším a nejvýraznějším příkladem tohoto postupu je způsob uvozování přímé řeči, viz 4.3.1.1 *Adice*), vyjadřuje český překlad v rámci následující pasáže o něco méně než jeho anglická předloha. Skřeti v něm totiž výslovně nehlídají dveře, ale „pouze“ k nim vedoucí chodbu, vzhledem k tomu, že však totéž vyplývá implicitně z kontextu, nedochází v důsledku tohoto posunu na rovině textu ke zkreslení popisované skutečnosti.

Anglický originál (Hobbit 1968:94)	Český překlad (Hobit 1979:113-114)
Scuttling as fast as his legs would carry him he turned the last corner and came suddenly right into an open space, where the light, after all that time in the dark, seemed dazzlingly bright. Really it was only a leak of sunshine in through a doorway, where a great door, a stone door, was left standing open.	Uháněl tak rychle, jak jen ho nohy nesly, proběhl posledním zákrutem a náhle se octl na otevřeném prostranství, které mu po vši té tmě připadalo oslnivě jasné. Ve skutečnosti to byly pouze sluneční paprsky, vnikající dovnitř velkými otevřenými kamennými dveřmi.

Bilbo blinked, and then suddenly he saw the goblins: goblins in full armour with drawn swords sitting just inside the door, <b>and watching it with wide eyes, and watching the passage that led to it.</b>	Bilbo zamrkal a pak náhle uviděl skřety: skřety v plné zbroji s tasenými meči, kteří seděli přímo ve dveřích <b>a hlídali s vyvalenýma očima chodbu, jež k těm dveřím vedla.</b>
---	--

Také v dalším případě nevede vypuštění části výchozího textu k významovému posunu ani výraznému ochuzení originálu, přestože překladatel dospívá k názoru, že dvojité užití slovního spojení *teaching his grandmother* nepředstavuje umělecký prvek, který by bylo při převodu do cílového jazyka nutné zachovávat:

Anglický originál (Hobbit 1968:83)	Český překlad (Hobit 1979:101)
<p>“Give us a chance; let it give us a chance, my preciouss—ss—ss.”</p> <p>“Well,” said Bilbo, after giving him a long chance,” what about your guess?”</p> <p>But suddenly Gollum remembered thieving from nests long ago, and sitting under the river bank <b>teaching his grandmother, teaching his grandmother to suck</b> — “Eggses!” he hissed.</p> <p>“Eggses it is!”</p>	<p>„Ať nám to dá šanci, můj milášku, šanci, šš, šš!“</p> <p>„No tak,“ uhodil na něj Bilbo, když mu dával šanci už dost dlouho, „jaká je vaše odpověď“?</p> <p>Ale Glum si náhle vzpomněl, jak kdysi dávno vybíral ptačí hnízda, jak sedával pod říčním břehem a <b>učil svou bábu vysávat</b> — „Vajíčko!“ zašišlal. „Vajíško je to!“</p>

#### 4.3.1.3 Substitute

##### A) Výrazové zesilování

Jeden z častých případů výrazového zesilování, ke kterému dochází při překladu do češtiny, představují situace, kdy je cílový text explicitnější než jeho anglická předloha. Překladatel totiž text nejen překládá, ale rovněž ho vykládá, interpretuje a intelektualizuje, přičemž jedním z projevů intelektualizace je zlogičťování textu (srov. Levý 2012:132). Nadpisem „Over hill and under hill” (Hobbit 1968:64) začíná v anglickém originálu kapitola, která popisuje snahu družiny dostat se přes Mlžné hory do krajů za nimi a líčí nesnáze v podobě zajetí skřety, následného osvobození ze

zajetí a útěku podzemními tunely. „Přes hory a pod horami“ (Hobit 1979:78), název zvolený Františkem Vrbou, obsah příslušné kapitoly popisuje výrazně konkrétněji.

K zdůrazňování některých aspektů, které usiluje o to, aby neunikly pozornosti čtenáře českého překladu, dochází i v následujícím úryvku. Stejně jako v prototextu se slovo „kopec“ objevuje v krátkém sledu nejprve s malým a následně s velkým počátečním písmenem. Tuto skutečnost následně překladař, možná kvůli odlišným pravidlům pro používání členů v českém jazyce, ještě jednou zdůrazňuje:

Anglický originál (Hobbit 1968:15)	Český překlad (Hobit 1979:9)
The tunnel wound on and on, going fairly but not quite straight into the side of <b>the hill — The Hill</b> , as all the people for many miles round called it — and many little round doors opened out of it, first on one side and then on another.	Tunel se vinul hezký kousek cesty dost hluboko, ale ne docela přímo <b>do úbočí kopce — Kopce s velkým K</b> , jak mu říkali všichni obyvatelé na míle kolem, — a z tunelu vedlo mnoho okrouhlých dvířek napřed na jednu stranu a pak na druhou.

Překlad následující pasáže ukazuje, že překladařova práce nespočívá v pouhém mechanickém nahrazování jednotek výchozího jazyka jednotkami jazyka cílového, nýbrž v jejím pochopení, interpretaci a přestylizování. Zatímco anglický originál se dvakrát zmiňuje o „cestě na východ“, volí František Vrba v druhém případě konkrétnější vyjádření a mluví o „cestě k Hoře“.

Anglický originál (Hobbit 1968:33)	Český překlad (Hobit 1979:33-34)
“Also,” went on Gandalf, “I forgot to mention that with the map went a key, a small and curious key. Here it is!” he said, and handed to Thorin a key with a long barrel and intricate wards, made of silver. „Keep it safe!” “Indeed I will, said Thorin, and he fastened it upon a fine chain that hung about his neck and	„Taky jsem se zapomněl zmínit,” pokračoval Gandalf, „že k mapě patří ještě klíč, malý a zvláštní klíček. Tady je!” podal Thorinovi klíč s dlouhým dřikem a složitým ozubím, vyrobený ze stříbra. „Dobře si ho hlídejte!” „To jistě udělám,” odpověděl Thorin a připevnil si klíček na jemný řetízek, který mu



<p>under his jacket. “Now things begin to look more hopeful. This news alters them much for the better. So far we have had no clear idea what to do. <b>We thought of going East</b>, as quiet and careful as we could, as far as the Long Lake. After that the trouble would begin—.”</p> <p>“A long time before that, <b>if I know anything about the roads East</b>,” interrupted Gandalf.</p>	<p>pod kazajkou visel kolem krku. „Teď to začíná vypadat slibněji. Tyhle novinky změnily všechno k lepšímu. Zatím jsme neměli dost jasnou představu, co si vlastně máme počít. <b>Mysleli jsme, že se pustíme na východ</b>, co nejtíšeji a nejopatrněji, jak to půjde, až dojdeme k Dlouhému jezeru. A pak že začnou potíže—,,</p> <p>„Daleko dřív, <b>jestli něco vím o cestách k Hoře</b>,” vpadl mu do řeči Gandalf.</p>
---	--

Jako jednu z příčin překladatelských posunů uvádí Jiří Levý užití stylisticky neutrálního výrazu namísto expresivního pojmenování (srov. Levý 2012:132). Při srovnání českého překladu Hobita a jeho anglické předlohy však velmi často nastává zcela opačná situace — nejenže překladatel využívá synonyma k obohacování jazyka originálu, ale také nahrazuje stylisticky neutrální výrazy expresivními pojmenováními tak jako v následujícím případě, kdy v prototextu nalezneme dvakrát sloveso „ring“, zatímco český překlad při popisu dané situace užívá mnohem výraznějších sloves „rozhlaholit“ a „zařinčet“.

Anglický originál (Hobbit 1968:22)	Český překlad (Hobit 1979:19-20)
<p>He had only just had a sip — in the corner, while the four dwarves sat round the table, and talked about mines and gold and troubles with the goblins, and the depredations of dragons, and lots of other things which he did not understand, and did not want to, for they sounded much too adventurous — when, ding-dong-a-ling-dang, <b>his bell rang again</b>, as if some naughty little hobbit boy was trying to pull the handle off.</p> <p>“Someone at the door!” he said, blinking.</p>	<p>Sotva si jednou lokl — v koutku, zatímco čtyři trpaslíci se usadili kolem stolu a dali se do řeči o dolování, o zlatě, o potížích se skřety, o loupežném řádění draků a o spoustě dalších věcí, kterým hobit nerozuměl a ani jim rozumět nechtěl, poněvadž až příliš zaváněly dobrodružstvím, — když cingilingicink —, <b>zvonek se rozhlaholil znovu</b>, jako by nějaký malý hobití uličník pokoušel utrhnout jeho rukojeť.</p>



<p>“Some four, I should say by the sound,” said Fili, “Besides, we saw them coming along behind us in the distance.”</p> <p>The poor little hobbit sat down in the hall and put his head in his hands, and wondered what had happened, and what was going to happen, and whether they would all stay to supper.</p> <p><b>Then the bell rang again louder</b> than ever, and he had to run to the door.</p>	<p>„Někdo je u dveří!“ prohlásil a zděšeně zamrkal.</p> <p>„Aspoň čtyři, podle toho zvonění,“ poznamenal Fili. „Ostatně jsme je zdálky zahlédli přicházet za námi.“</p> <p>Chudák malý hobit se posadil v předsíni, sevřel si hlavu do dlaní a uvažoval, co se to vlastně stalo a co se ještě stane, a jestli všichni zůstanou na večeři. <b>Pak zvonek zařinčel ještě hlasitěji</b> než dosud a on se musel rozběhnout k domovním dveřím.</p>
---	--

Používání překladatelské metody kompenzace vychází z předpokladu, že jsou při překladu mnohé ze ztrát nevyhnutelné a překladatel by se proto měl snažit využít možností cílového jazyka, aby tyto ztráty kompenzoval (srov. Levý 2012:132). Přestože je její používání v jednotlivostech nevyhnutelné, musí však překladatel dbát na to, aby zůstala zachována výsledná hodnota celku (srov. Levý 2012:122). Knižní Hobit je, také vzhledem ke skutečnosti, že cílí především na dětské čtenáře, velmi hravý, obsahuje velké množství citoslovcí, slovních hříček, básní a písní. V následující ukázce se v českém překladu jedna z promluv rýmuje, přestože tomu tak v anglické předloze není. Jako v řadě dalších posunů platí i v tomto případě, že se nejedná o rušivou změnu, neboť koresponduje s vyzněním díla jako celku.

Anglický originál (Hobbit 1968:51)	Český překlad (Hobit 1979:61)
<p>“Now stop it!” said Tom and Bert together.</p> <p>“The night’s gettin’ on, and dawn comes early.</p> <p>Let’s get on with it!” <b>“Dawn take you all and be stone to you!”</b> said a voice that sounded like William’s.</p>	<p>„Hele, nech toho!“ obořili se na něj zároveň Tom s Bertou. „Noc utíká, tak dělejme, nebo nás tady stihne den!“ <b>„Až vás tady stihne den, změníte se na kámen!“</b> prohlásil nějaký hlas, který zněl jako Vildův.</p>

## B) Výrazová shoda

**Vlastní jména postav** či **toponyma** často představují jedinečné prvky vázané na výchozí jazyk, výchozí kulturu či prostředí, v němž se popisovaný příběh odehrává (viz 4.3.1.2 *Ztráty*), v důsledku čehož může být jejich převod pro překladatele velmi obtížnou záležitostí. Skutečnost že se Tolkienův *Hobit* odehrává ve fiktivním světě a většina jmen není vázaná na angličtinu a britské reálie tak v tomto ohledu výrazně usnadňuje překladatelskou úlohu.

Z toho důvodu překladatel v případě, že je vlastní jméno nositelem obecného významu, toto jméno překládá takovým způsobem, aby tento obecný význam zůstal zachován i pro čtenáře cílového textu. Příjmení hlavního hrdiny příběhu se tak při převodu do češtiny mění z *Baggins* na *Pytlík* (srov. *Hobbit* 1968:15, *Hobit* 1979:10), jeho hobití noru český čtenář nezná jako *Bag-End* nýbrž jako *Dno Pytle* (srov. *Hobbit* 1968:28, *Hobit* 1979:27), Bilbův hrdinný předek *Bullroarer* se v českém překladu stává *Bučivojem* (srov. *Hobbit* 1968:30, *Hobit* 1979:29) a družina pod vedením trpaslíka *Thorina Pavézy* (v anglickém originále *Thorin Oakshield*, srov. *Hobit* 1979:21, *Hobbit* 1968:23) se za znovunabytím trpasličího pokladu nevydává k *Lonely Mountain*, nýbrž k *Osamělé hoře* (srov. *Hobbit* 1968:55, *Hobit* 1979:66) a na rozdíl od anglické verze příběhu ji cestou k Hoře nečeká příjemná zastávka v *Rivendell* nýbrž v *Roklince* (srov. *Hobbit* 1968:54, *Hobit* 1979:64). Nutno dodat, že při překladu Thorinova přízviska se František Vrba významově odchyluje a používá výraz pavéza (velký pravoúhlý, dřevěný štít, který ve středověk svého nositeli chránil především před střelami z luků a kuší), zatímco Thorinův přídomek vznikl na základě skutečnosti, že v bitvě poté, co přišel o svůj štít, pro svojí obranu použil obyčejnou dubovou větev<sup>4</sup>. Zajímavý případ překladu vlastního jména, které je nositelem obecného významu, lze nalézt v úvodu knihy, kdy překladatel doslovně překládá *Green Dragon Inn* jako hospodu *U zeleného draka* (srov. *Hobbit* 1968: 41, *Hobit* 1979:44-45), přičemž nejen zachovává obsažený obecný význam, ale rovněž její název přizpůsobuje českému úzu.

V případech, kdy překladatel u vlastního jména či toponyma dospěl k názoru, že není nositelem obecného významu, dochází k jeho přepisu. Bilba, Gandalfa, Elronda, Thorina, Balina, Dvalina a mnoho dalších tak čtenář nalezne v každém případě v této podobě, ať již vezme do ruky anglický originál nebo jeho česká překlad. Oba způsoby převodu lze velmi dobře pozorovat na překladu jmen dvou mečů, které družina objevila ve zlobří jeskyni poté, co s notnou dávkou štěstí,

---

<sup>4</sup> TOLKIEN, J. R. R. *Pán prstenů: Návrat krále*, Vyd. 3. Praha: Mladá fronta, 2002:303

vyvázla živá z první nebezpečné situace, do níž se během své výpravy dostala. Oba z nich jsou známy jednak pod elfským názvem, který překladatel při převodu pouze transkribuje (třebaže je tento název mírně přizpůsoben českému pravopisu), a jménem popisným, které je nositelem obecného významu a je proto přeloženo do češtiny.

Anglický originál (Hobbit 1968:61)	Český překlad (Hobit 1979:74-75)
“This, Thorin, the runes name <b>Orcrist, the Goblin-cleaver</b> in the ancient tongue of Gondolin, it was a famous blade. This, Gandalf, was <b>Glamdring, Foe-hammer</b> that the king of Gondolin once wore.”	„Tenhle, Thorine, se podle svých run jmenuje <b>Orkrist čili Skřetodrv</b> ve starém gondolinském jazyce; bývala to slavná čepel. A tohle, Gandalfe, byl <b>Glamdring, Vrahomlat</b> , který kdysi nosíval král Gondolinu.“

V jednom případě se však na scéně přece jen objevuje postava, jejíž jméno je vázané na anglosaské prostředí, třebaže tato vazba není pro dílo jako celek příliš důležitá. Tři zlobři, se kterými se družina během svého putování dostane do křížku, se v anglickém originálu jmenují *Bert*, *Tom* a *William* (srov. Hobbit 1968:52). V českém překladu dochází k nahrazení typicky anglického jména třetího ze zlobřů, v důsledku čehož se družina setkává s *Bertou*, *Tomem* a *Vildou* (srov. Hobit 1979:61).

V páté kapitole knihy pak na scénu přichází další postava, jejíž jméno se svou podobou výrazně liší od všech výše zmíněných – jméno *Gollum* (srov. Hobbit 1968:79). Ve své podstatě se jedná o citoslovce — postava, která je jeho nositelem ho dostala na základě typického hrdelního zvuku, který vydává. Stejně jako je tomu v případě obvyklejších citoslovců, které nahrazuje jejich českými ekvivalenty, se překladatel i v tomto případě pokouší docílit toho, aby citoslovce v českém textu nepůsobilo neobvykle. Čtenář Vrbova překladu je tak svědkem setkání Bilba a *Gluma* (srov. Hobit 1979:96).

### C) Výrazové zeslabování

Následující pasáž popisuje, jakým způsobem skřeti nakládali s ukořistěnými zavazadly zajatých trpaslíků. Její anglická verze přitom v rámci pasivní konstrukce na konci tohoto úryvku čtyřikrát opakuje činitele popisovaného jednání, zatímco v českém překladu se „skřeti“ ve výčtu

jejich činností explicitně objevují pouze jednou. Je otázkou, zda překladatel toto opakování při překladu do češtiny eliminoval, protože jej považoval za bezpříznakový rys nebo dospěl k názoru, že by věrný převod nevedl v cílovém jazyce k dosažení stejného účinku na čtenáře.

Anglický originál (Hobbit 1968:69)	Český překlad (Hobit 1979:86)
<p>The general meaning of the song was only too plain; for now the goblins took out whips and whipped them with a <i>swish, smack!</i> and set them running as fast as they could in front of them; and more than one of the dwarves were already yammering and bleating like anything, when they stumbled into a big cavern.</p> <p>It was lit by a great red fire in the middle, and by torches along the walls, and it was full of goblins. They all laughed and stamped and clapped their hands, when the dwarves (with poor little Bilbo at the back and nearest to the whips) came running in, while the goblin-drivers whooped and cracked their whips behind. The ponies were already there huddled in a corner; and there were all the baggages and packages lying broken open, and being rummaged <b>by goblins</b>, and smelt <b>by goblins</b>, and fingered <b>by goblins</b>, and quarreled over <b>by goblins</b>.</p>	<p>Celkový smysl jejich popěvku byl až příliš jasný, protože teď skřeti vytáhli biče, při každém i <i>prásk bič!</i> je začali šlehat a hnali je před sebou, co jim nohy stačily, a ne jeden trpaslík už kňoural a naříkal, když doklopýtali do velké jeskyně.</p> <p>Byla osvětlena velikým ohněm uprostřed i pochodněmi na stěnách a byla plná skřetů. Všichni se chechtali a dupali a tleskali, když trpaslíci (s chudákem malým Bilbem jako s posledním nejbliž k bičům) vběhli dovnitř, zatímco skřeti pohůnci výskali a práskali biči za nimi. Poníci se tam už tísnili v jednom chumlu a všechny sakypaky se válely rozbalené na zemi a <b>skřeti</b> se v nich prohrabávali a očichávali je a ohmatávali je a hádali se o ně.</p>

Bilbův vnitřní konflikt mezi dobrodružnou částí jeho osobnosti a částí, jež nechce opustit život, na který je zvyklý, a jež následně během celé výpravy touží po návratu do známého prostředí a zažitým stereotypům, představuje jeden z nejdůležitějších motivů Tolkienova Hobita. Právě tento motiv je oslaben překladatelským řešením zvoleným na začátku druhé kapitoly. Zatímco anglický

originál pracuje s odkazem na dobrodružství, které Bilbovi „hrozilo“ a výpravou k daleké Hoře, rozvíjí český překlad podstatné jméno „nesmysly“ přívlastkem „pomotaný“.

Anglický originál (Hobbit 1968:40)	Český překlad (Hobit 1979:43)
Indeed he was really relieved after all to think that they had all gone without him, and without bothering to wake him up („but with never a thank-you“ he thought); and yet in a way he could not help feeling just a trifle disappointed. The feeling surprised him. „Don't be a fool, Bilbo Baggins!“ he said to himself, „thinking of dragons and <b>all that outlandish nonsense</b> at your age!“	Vlastně se mu koneckonců ulevilo, když si pomyslel, že odešli bez něho a ani se neobtěžovali budit ho („ale ani slušně poděkovat,“ pomyslel si) a přece jen se nemohl ubránit jistému pocitu zklamání. Ten pocit ho překvapil. „Nebud' blázen, Bilbo Pytlíku!“ napomenul sám sebe. „Ve tvém věku myslet na draky a na <b>všechny ty pomotané nesmysly!</b> “

Při převodu díla do cílového jazyka spočívá práce překladatele podle Jiřího Levého ve splnění třech základních požadavků — pochopení předlohy, její interpretaci a přestylizování. Aby předlohu správně pochopil, musí být překladatel v první řadě dobrým čtenářem (srov. Levý 2012:50). Proces vedoucí k pochopení předlohy však nekončí porozuměním filologickým. Seymour Chatman v této souvislosti rozlišuje mezi čtením, které se týká se povrchové, manifestační úrovně a přečtením, tedy propracováním se na hlubší, narativní rovinu (srov. Chatman 1980:41-42). Porozumění všem slovům (či větám) tak nutně nevede k porozumění smyslu věty (či díla jako celku). S ohledem na výše uvedené tak překladatel musí v rámci pochopení předlohy mimo jiné identifikovat takové pasáže výchozího textu, v jejichž rámci nemají slova význam sama o sobě, nýbrž jako součást určitého celku, ať už se jedná o ustálené **fráze, idiomy, přísloví** či **lidová rčení**. V dalším kroku tkví překladatelova úloha v nahrazení takového celku obdobným celkem jazyka cílového na základě funkční substituce a to bez ohledu na význam jeho jednotlivých slov (srov. Levý 2012:118).

To se Františku Vrbovi při převodu Tolkienova Hobita do češtiny povětšinou daří a ustálená slovní spojení tak nejsou doslovně přeložena nýbrž, tak jako v následujícím případě, nahrazena ekvivalentními idiomy cílového jazyka:

Anglický originál (Hobbit 1968:103)	Český překlad (Hobit 1979:127)
<p>By the time he had got all the bottles and dishes and knives and forks and glasses and plates and spoons and things piled up on big trays, he was getting very hot and, and red in the face, and annoyed.</p> <p>“Confusticate and bebother these dwarves!” he said aloud. “Why don’t they come and lend a hand?” Lo and behold! there stood Balin and Dwalin at the door of the kitchen, and Fili and Kili behind them, <b>and before he could say knife</b> they had whisked the trays and a couple of small tables into the parlour and set out everything afresh.</p>	<p>Než naložil na velké podnosy všechny ty láhve a mísy a vidličky a nože a sklenice a talíře a lžice, byl z toho celý do červena rozpálený a dopálený.</p> <p>„Hrom aby do těch zatracepených trpaslíků!“ ulevil si nahlas. „Proč mi nepřijdou pomoci?“</p> <p>A ejhle! V kuchyňských dveřích stál Balin s Dvalinem a za nimi Fili a Kili, <b>a než by řekl švec</b>, už si to odšupačili s podnosy a se dvěma malými stolky do obývacího pokoje a znovu všechno prostřeli.</p>

V jednom případě však dochází k významovému posunu, který je způsobený tím, že překladatel neidentifikoval idiomatické spojení a přeložil jej doslovně. Bilbo sice v rámci popisované scény skutečně sedí ve tmě, anglický originál však prostřednictvím ustáleného spojení „in the dark“ vyjadřoval, že neměl vůbec ponětí, jaké je správné řešení této hádanky.

Anglický originál (Hobbit 1968:84)	Český překlad (Hobit 1979:103)
<p>This thing all things devours:  Birds, beasts, trees, flowers;  Gnaws iron, bites steel;  Grinds hard stones to meal;  Slays king, ruins town,  And beats high mountain down.</p> <p><b>Poor Bilbo sit in the dark</b> thinking of all the horrible names of all the giants and ogres he</p>	<p>Všechno žere, všechno še v něm žtrácí,  štromy, květy, zvířata i ptáci;  hryže kov i pláty z ocele,  tvrdý kámen na prach šemele;  měšta rožvalí a krále školí,  vyšokánské hory švrhne do údolí.</p> <p>Chudák Bilbo sice pochopil, že šilhavý Glum měl na mysli „krále školí“ a nikoli nějaké</p>

had ever heard told of in tales, but not one of them had done all these things.	školení, <b>ale stejně seděl ve tmě</b> a marně si lámal hlavu, který ze strašných obrů a lidožroutů, o jakých slýchal vyprávět, by dokázal všechny tyto věci.
---	--

Dalším zajímavým případem tohoto typu je situace, kdy je frazém zároveň nadpisem kapitoly. Při jeho převodu do českého jazyka dochází k výrazovému zeslabování příslušných estetických hodnot originálu, třebaže na vině není špatné pochopení či interpretace předlohy. Jedná se totiž o nevyhnutelný (konstitutivní) posun způsobený odlišností výchozího a cílového jazyka, v této konkrétní situaci v oblasti ustálených slovních spojení (viz 4.3.2.3 Substituce, podkapitola C) *Výrazové zeslabování*).

## 4.3.2 Konstitutivní posuny

### 4.3.2.1 Adice

Šišlání „českého“ Gluma se vyznačuje tím, že se veškerá „s“ mění automaticky na „š“, „z“ na „ž“ a „c“ na „č“, což překladatel konsekventně dodržuje i při překladu hádanek, které Glum Bilbovi zadává. Ve většině případů přitom čtenáři nepůsobí obtíže odhalit, jaké sloveso se za Glumovou šišlavou mluvou skrývá, ve verši „města rozvalí a krále skolí“ však v důsledku zvoleného postupu vzniká sloveso, jež má význam samo o sobě („školí“). Vzhledem ke skutečnosti, že je při převodu hádanek nutné dosáhnout toho, aby se rýmovaly i v cílovém jazyce, aby nedošlo k (výrazným) významovým posunům a aby příslušné pasáže i v českém jazyce fungovaly jako hádanky a bylo možné přijít na jejich řešení, přidává František Vrba vysvětlující větu, v níž vysvětluje, co měl Glum „školením“ ve skutečnosti na mysli a usnadnil tak čtenáři překladu pochopení.

Anglický originál (Hobbit 1968:84)	Český překlad (Hobit 1979:103)
This thing all things devours: Birds, beasts, trees, flowers; Gnaws iron, bites steel; Grinds hard stones to meal;	Všechno žere, všechno še v něm žtrácí, štromy, květy, žvírata i ptáci; hryže kov i pláty z ocele, tvrdý kámen na prach šemele;

<p><b>Slays king, ruins town,</b></p> <p>And beats high mountain down.</p> <p>Poor Bilbo sit in the dark thinking of all the horrible names of all the giants and ogres he had ever heard told of in tales, but not one of them had done all these things.</p>	<p><b>měšta rožvalí a krále školí,</b></p> <p>vyšokánské hory švrhne do údolí.</p> <p><b>Chudák Bilbo sice pochopil, že šilhavý Glum měl na mysli „krále skolí“ a nikoli nějaké školení,</b> ale stejně seděl ve tmě a marně si lámal hlavu, který ze strašných obrů a lidožroutů, o jakých slýchal vyprávět, by dokázal všechny tyto věci.</p>
--	---

Mnohé z posunů, k nimž během mezijazykového překladu dojde, jsou vzhledem k odlišnosti výchozího a cílového jazyka nevyhnutelné. Aby byla následující pasáž dobře srozumitelná i pro čtenáře překladu, musí si překladatel při jejím vyjádření v cílovém jazyce počínat obšírněji než autor originálu.

Anglický originál (Hobbit 1968:29)	Český překlad (Hobit 1979:136-137)
<p>“We are met to discuss our plans, our ways, means, policy and devices. We shall soon before the break of day start on our long journey, <b>a journey from which some of us, or perhaps all of us</b> (except our friend and counsellor, the ingenious wizard Gandalf, <b>may never return</b>. It is a solemn moment. Our object is, I take it, well known to us all. To the estimable Mr. Baggins, and perhaps to one or two of the younger dwarves (I think I should be right in naming Kili and Fili, for instance), the exact situation at the moment may require a little brief explanation —“</p>	<p>„Sešli jsme se, abychom prodiskutovali své lány, své možnosti, prostředky, záměry a opatření. Brzy, ještě před úsvitem, se vydáme na <b>dalekou cestu, ze které se snad někteří z nás a možná nikdo z nás</b> (s výjimkou našeho přítele a rádce, důvtipného čaroděje Gandalfa) <b>už víckrát nevrátí</b>. Je to slavnostně vážný okamžik. Předpokládám, že všichni víme, jaký je náš cíl. Našemu váženému panu Pytlíkovi a snad i několika mladším trpaslíkům (domnívám se, že budu mít pravdu, když jmenuji například Kiliho a Filiho) bude patrně třeba přesnou momentální situaci stručně objasnit —„</p>



<p>This was Thorin's style. He was an important dwarf. If he had been allowed, he would probably have gone on like this until he was out of breath, without telling anyone there anything that was not known already. But he was rudely interrupted. Poor Bilbo couldn't bear it any longer. <b>At may never return</b> he began to feel a shriek coming up inside, and very soon it burst out like the whistle of an engine coming out of a tunnel.</p>	<p>To byl Thorinův styl. Byl to důležitý trpaslík. Kdyby ho nechali, byl by pravděpodobně pokračoval tímhle způsobem, dokud by nezůstal bez dechu, a neřekl by nikomu nic víc, než co už každý věděl. Jenomže byl hrubě přerušen. Chudák Bilbo to už nevydržel. <b>Když slyšel, že se snad už víckrát nevrátí,</b> pocítil, že se v něm rodí výsknutí, které z něj vzápětí vyrazilo jako hvizd lokomotivy vyjíždějící z tunelu.</p>
--	---

#### 4.3.2.2 Ztráty

Popěvky skřetů obsahují poměrně velké množství citoslovcí, v důsledku čehož při jejich převodu do českého jazyka dochází k významovým posunům či ztrátám ještě ve větším měřítku, než je tomu v případě ostatních veršovaných pasáží. Tyto nevyhnutelné ztráty poté vedou k dalším ztrátám v situacích, kdy text na jednotlivé části básní či popěvek odkazuje a dále s nimi pracuje. Nevyhnutelnými ztrátami při překladu veršovaných pasáží zabývá samostatná kapitola (viz 4.3.2.4 *Převod veršovaných pasáží*).

Anglický originál (Hobbit 1968:69)	Český překlad (Hobit 1979:86)
<p>Clash, crash! Crush, smash!  Hammer and tongs! Knocker and gongs!  Pound, pound, far underground!  <b>Ho, ho! my lad!</b>  (...)</p> <p>It sounded truly terrifying. The walls echoed to the <i>clap, snap!</i> and the <i>crush, smash!</i> and to the ugly laughter of their <b>ho, ho! my lad!</b></p>	<p>Břink, bim! Sem s ním!  Perlík, a kuj! Hohó, jsi můj!  Teď buš a buš a rob s služ,  <b>hohó, ted' kuj a kuš!</b>  (...)</p> <p>Znělo to skutečně děsivě. Stěny odrážely ozvěnou to jejich <i>chňap, lap!</i> a <i>dup, křup!</i> i šeredný smích jejich <b>hohó</b>.</p>

### 4.3.2.3 Substituce

#### B) Výrazová shoda

Při převodu veršovaných pasáží do cílového jazyka (viz 4.3.2.4 *Převod veršovaných pasáží*), čekají překladatele výrazně větší těžkosti než v následujících dvou příkladech. V prvním z nich musel překladatel najít dvě dvojice krátkých slov, která by se rýmovala. Docílit významové ekvivalence a současně nepřijít o rým neumožňují odlišnosti mezi angličtinou a češtinou.

Anglický originál (Hobbit 1968:68)	Český překlad (Hobit 1979:85)
Out jumped the goblins, big goblins, great ugly-looking goblins, lots of goblins, before you could say <b>rocks and blocks</b> . There were six to each dwarf, at least, and two even for Bilbo; and they were all grabbed and carried through the crack, before you could say <b>tinder and flint</b> .	A z pukliny se vyvalili skřeti, velicí skřeti, ohromní, škaredí skřeti, spousta skřetů, dřív než byste řekli <b>kámen ámen</b> . Bylo jich aspoň šest na každého trpaslíka a dva dokonce i na Bilba, a všechny je popadli a odvěkli puklinou, dřív než byste řekli <b>křís a zmiz</b> .

V další podobné situaci bylo třeba zachovat výraz *vidličky*, který odkazuje na předcházející metaforu se špekem a pánví, jíž se podrobněji zabývá podkapitola *Výrazové zeslabování* (viz 4.3.2.3 *Substituce*) Poté co se překladatel rozhodl zachovat rýmující se dvojici slov i v cílovém textu, nezbývalo mu již mnoho možností, jak toho docílit.

Anglický originál (Hobbit 1968:112)	Český překlad (Hobit 1979:137)
“Now I know what a piece of bacon feels like when it is suddenly picked out of the pan on a fork and put back on the shelf!” “No you don’t!” he heard Dori answering, “because the bacon knows that it will get back in the pan sooner or later; and it is to be hoped, we shan’t. Also eagles aren’t forks!”	„Ted’ aspoň vím, jak se cítí kousek špeku, když ho najednou vytáhne vidlička z pánve a položí ho zpátky na polici!“ „To sotva,“ slyšel odpověď Doriho, protože ten špek ví, že dřív či později skončí zase na pánvi, kdežto nám se to doufejme, nestane. A pak — orli nejsou vidličky!“

<p>“O no! <b>Not a bit like storks — forks</b>, I mean,” said Bilbo sitting up and looking anxiously at the eagle who was perched close by.</p>	<p>„To ne! <b>Vůbec nejsou židličky — totiž vidličky</b>,” zabreptal Bilbo, posadil se a ustrašeně se podíval po Orlovi, který seděl hned vedle.</p>
---	--

K nevyhnutelným posunům dochází rovněž v případech, v nichž některé postavy mluví jazykem, který se liší od jazyka vypravěče či ostatních postav. V souladu se zásadou Jiřího Levého, že rovnost uměleckého účinku na čtenáře je důležitější než stejnost uměleckých prostředků (srov. Levý 2012:29) se tak překladatel v následujícím dialogu zlobrů pokouší vystihnout jejich funkci a využít možností, které mu pro její dosažení nabízí cílový jazyk. Vědom si odlišnosti češtiny a angličtiny se tak František Vrba ani nesnaží zůstat věrný v jednotlivostech a převést veškeré specifické prvky jazyka postav v anglickém originálu, ale usiluje o věrnost celku, k čemuž využívá nespisovných koncovek, tvarů slov či expresivních výrazů.

Anglický originál (Hobbit 1968:46)	Český překlad (Hobit 1979:52-53)
<p>But they were trolls. Obviously trolls. Even Bilbo, in spite of his sheltered life, could see that: from the great heavy faces of them, and their size, and the shape of their legs, not to mention their language, which was not drawing-room fashion at all, at all.</p> <p>“Mutton yesterday, mutton today, and blimey, if it don’t look like mutton again <b>tomorrer</b>,” said one of the trolls.</p> <p>“Never a blinking bit of manflesh have we had for long enough,” said a second. “What the <b>’ell</b> William was <b>a-thinkin’</b> of to bring us unto these parts at all, beats me — and the drink <b>runnin’</b> short, what’s more,” he said jogging</p>	<p>Jenomže to byli zlobři — zlí obři. Očividně zlobři. To poznal i Bilbo, třebaže žil celkem v ústraní. Poznal to podle jejich ohromných obličejů, podle jejich velikosti i podle tvaru jejich nohou, a to se ani nezmiňujeme o jejich mluvě, který nebyla zdaleka salónní, zdaleka ne.</p> <p>„Včera skopový, dneska skopový, a <b>ajt’</b> sem <b>trajcén</b>, <b>esli</b> to <b>zejtra</b> nevypadá <b>zasejc</b> na skopový“, prohlásil jeden ze zlobrů.</p> <p>„<b>Lidskýho</b> masa <b>sme</b> už dlouho neměli, ani co by za nehet vlezlo,“ poznamenal druhý. „Co to sakra Vildu napadlo, že nás <b>zatáh</b> do <b>týdle</b> končiny, to mi teda neleze do <b>palice</b> — a ke všemu nám ještě dochází <b>pitivo</b>“, postěžoval si</p>

<p>the elbow of William, who was taking a pull at his jug.</p> <p>William chocked, “Shut <b>yer</b> mouth!” he said as soon as he could. “<b>Yer</b> can’t expect folk to stop here for ever just to be <b>et</b> by you and Bert. You’ve <b>et</b> a village and a half between <b>yer</b>, since we come down from the mountains. How much more <b>d’yer</b> want? And time’s been up our way, when <b>yer’d</b> have said ‘thank <b>yer</b> Bill’ for a nice bit <b>o’</b> fat valley mutton like what this is.”</p>	<p>a strčil Vildovi do lokte, zrovna když ten lokal ze džbánu.</p> <p>Vildovi zaskočilo a začal se dusit. „Drž hubu!“ utrhl se, sotva popadl dech. „Nemůžeš čekat, že tady lidi <b>vydržej</b> věčně, jen abyste je vy dva s Bertou <b>schlamstli</b>. Spořádali <b>ste</b> spolu půl druhý vesnice vod <b>tý</b> doby, co <b>sme</b> sešli z hor. Co chceš víc? A zažili <b>sme</b> cestou časy, kdy bys <b>bejval</b> Vildovi poděkoval za <b>takovej pěknej</b> kousek <b>tučnýho</b> berana z údolí, jako je <b>tendle</b>,“</p>
---	--

Stejnou strategii volí překladatel i v případě šišlavého Gluma, jehož jazyk se v českém překladu vyznačuje tím, že se ze souhlásek „s“, „z“ a „c“ v jeho veškerých promluvách stává „š“, „ž“ a „č“. To však v jednom případě vede k nebezpečí špatného pochopení ze strany čtenáře, kterému se František Vrba snaží zabránit, a proto český překlad rozšiřuje o větu, která v anglické předloze chybí (viz 4.3.2.1 *Adice*).

Anglický originál (Hobbit 1968:90-91)	Český překlad (Hobit 1979:110)
<p>After a while Gollum stopped weeping and began to talk. He seemed to be having an argument with himself.</p> <p>“It’s no good going back there to search, no. We doesn’t remember all the places we’ve visited. And it’s no use. The Baggins has got it in its <b>pocketses</b>; the nasty noser has found it, we says.”</p> <p>“We <b>guesses</b>, precious, only <b>guesses</b>. We can’t know till we find the nasty creature and <b>squeezes</b> it. But it doesn’t know what the</p>	<p>Po nějaké chvíli přestal Glum plakat a začal mluvit. Jako by se hádal sám se sebou.</p> <p>„Ne, nemá cenu vracet <b>še</b> tam a hledat, ne. Ani <b>ši</b> nepamatujeme, kde <b>šme</b> všude byli. Nemá to <b>výžnam</b>. Má to Pytlík ve <b>švých kapšiškách</b>; ten ošklivý čmuchal to našel, to je <b>jašné</b>.</p> <p>To jenom hádáme, <b>milášku</b>, jenom hádáme. Nemůžeme mít jistotu, dokud to <b>hnušné štvoření</b> nenajdeme a <b>nežmáčkeme</b>. Ale ono to neví, co náš <b>dárešek</b> dokáže, že ne? Nechá si ho prostě v <b>kapšišce</b>. Neví to, a nemůže se</p>

present can do, does it? It'll just keep it in its <b>pocketses</b> . It doesn't know, and it can't go far. It's lost itself, the nasty nosey thing. It doesn't know the way out. It said so."	<b>doštat</b> daleko. Šamo se to <b>žtrátilo</b> , to čmuchadlo <b>hnušné</b> . Neví, kudy <b>odšud</b> ven. Šamo to řeklo.
--	---

### C) Výrazové zeslabování

„Out of the frying-pan into the fire“ zní nadpis, který čtenáře anglického originálu, jenž právě dočetl jak se Bilbovi podařilo uniknout Glumovi a skřetím strážím u brány, láká k pokračování v četbě (srov. Hobbit 1968:96). „Z deště pod okap“ naznačuje čtenáři českého překladu obsah následující kapitoly překlad Františka Vrby (srov. Hobit 1979:116). Překladatel zde správně identifikuje, že se zde na rozdíl od nadpisů předchozích kapitol (*An Unexpected Party* (srov. Hobbit 1968:15) – *Neočekávaný dýchánek* (srov. Hobit 1979:9), *Roast Mutton* (srov. Hobbit 1968:40) – *Skopová pečeně* (srov. Hobit 1979:49) atd.) nejedná o případ, kdy by bylo název možné přeložit doslovně, nýbrž o rčení popisující situaci, kdy se někdo z nepříjemné situace, často ve snaze z ní uniknout, dostane do ještě větších problémů. Česká přísloví, která popisují totéž, však, s ohledem na použití v této konkrétní situaci bohužel, neoperují s ohněm, nýbrž s vodou. Šestá kapitola Hobita totiž líčí, jak se družina, poté co unikla ze skřetích tunelů, v nepravý čas ocitá na mýtině, která slouží skřetům a vrčkům za shromaždiště, je obklíčena obrovskou přesilou a uvězněna na stromech, pod kterými skřeti udržují oheň s cílem donutit trpaslíky, Gandalfa a Bilba opustit jejich dočasný úkryt či je upéct zaživa. Čistě pro zajímavost, neboť se tato diplomová práce zabývá srovnáním anglického originálu díla a jeho českého překladu a nikoliv jeho překlady do dalších jazyků, zde lze pro srovnání odkázat na postup, který při řešení tohoto problému aplikovali němečtí překladatelé Walter Scherf a Wolfgang Krege. Oba překládají doslovně („*Raus aus der Bratpfanne, rein ins Feuer*“ resp. „*Aus der Pfanne ins Feuer*“), na rozdíl od angličtiny se však v němčině v případě těchto slovních spojení nejedná o idiomatické obraty.

Můžeme se jen dohadovat, zda bylo toto nevyhnutelné ochuzení originálu jedním z důvodů, proč autor českého překladu Hobita v následující pasáži využívá možností českého jazyka a ve snaze kompenzovat tuto ztrátu pro toto anglické rčení uvádí hned dva ekvivalenty:

Anglický originál (Hobbit 1968:103)	Český překlad (Hobit 1979:127)
<p>All of a sudden they heard a howl away down hill, a long shuddering howl. It was answered by another away to the right and a good deal nearer to them; then by another not far away to the left. It was wolves howling at the moon, wolves gathering together!</p> <p>(...)</p> <p>“What shall we do, what shall we do!” he (Bilbo) cried, “Escaping the goblins to be caught by wolves!” he said, and it became a proverb, though we now say <b>“out of the frying pan into the fire”</b> in the same sort of uncomfortable situations.</p>	<p>Náhle uslyšeli zdola pod kopcem zavytí, dlouhé zavytí, při němž běhal mráz po zádech. Odpovědělo mu jiné zavytí dál zprava a o hodně blíž k nim; potom ještě jedno nedaleko zleva. Byli to vlci vyjící na měsíc, vlci houfující se do smečky!</p> <p>(...)</p> <p>„Co si teď počneme, co si počneme?“ zabědoval. „Uniknout skřetům a dát se chytit vlky!“ naříkal, a z té věty se stalo přísloví, třebaže my teď v podobných nepříjemných situacích říkáme <b>„z deště pod okap“</b> nebo <b>„z bláta do louže“</b>.</p>

Ke vztahu mezi obecně platným významem výše uvedeného rčení a souvisejícími událostmi tohoto literárního díla se jeho autor ještě jednou vrací na konci příslušné kapitoly. František Vrba danou pasáž překládá doslovně, odkaz na ustálenou frázi se však při převodu do češtiny v důsledku odlišností obou jazykových systémů ztrácí.

Anglický originál (Hobbit 1968:111-112)	Český překlad (Hobit 1979:136-137)
<p>The flight ended only just in time for him, just before his arms gave way. He loosed Dori's ankles with a gasp and fell onto the rough platform of an eagle's eyrie. There he lay without speaking, and his thoughts were a mixture of surprise at being saved from the fire, and fear lest he fell off that narrow place into the deep shadows on either side. He was</p>	<p>Let pro něho skončil právě včas, těsně před tím, než mu ruce vypověděly službu. Pustil se Doriho kotníků, zalapal po vzduchu a dopadl na drsnou plošinu vedle orlího hnízda. Zůstal tam beze slova ležet a v myšlenkách se mu mísilo překvapení, že byl zachráněn před ohněm, se strachem, aby se neskutálel z té úzké výšiny do hlubokých stínů kolem. V hlavě se</p>

feeling very queer indeed in his head by this time after the dreadful adventures of the last three days with next to nothing to eat, and he found himself saying aloud: <b>“Now I know what a piece of bacon feels like when it is suddenly picked out of the pan on a fork and put back on the shelf!”</b>	mu to tentokrát skutečně divně pletlo po těch děsivých dobrodružstvích posledních tří dní, kdy vůbec nic nejedl a náhle si uvědomil, že říká nahlas: „ <b>Ted’ aspoň vím, jak se cítí kousek špeku, když ho najednou vytáhne vidlička z pánve a položí ho zpátky na polici!“</b>
---	--

#### 4.3.2.4 Převod veršovaných pasáží

Pro překlad mezi dvěma jazyky obecně platí, že výchozí a cílový jazyk nikdy nejsou přímočaře souměřitelné, v důsledku čehož nelze umělecká díla překládat mechanicky. Čím více se výchozí jazyk podílí na estetické výstavbě prototextu, tím větší obtíže způsobuje jeho převod následně překladateli. To se výrazně projevuje při převodu poezie — překladatel se snaží vystihnout obsah originálu a zároveň dosáhnout ekvivalentního estetického účinku na čtenáře překladu. V rámci prototextu však jazyk spoluurčoval rozsah myšlenky, kvůli čemuž může vzniknout napětí ve stylu překladu způsobené převodem myšlenky do jazyka, v němž nebyla formulována (srov. Levý 2012:64-65).

Přestože je *Hobit* jako takový prozaickým dílem, obsahuje poměrně velké množství veršovaných pasáží. Nutností zprostředkovat českému čtenáři jejich obsah a současně zachovat rýmové schéma staví překladatele před velmi nesnadnou úlohu. Aby ji zvládl, musí učinit velké množství kompromisů — ve vztahu k výchozímu textu přidává a vynechává určité prvky, mění pořadí veršů, používá konkrétní výrazy namísto obecných pojmů či se ve snaze zachovat rým dopouští významových posunů, to všechno často v rámci jediné krátké sloky. Pro větší přehlednost proto tyto posuny nejsou součástí příslušných kapitol (adice, ztráty, substituce, permutace), ale zabývá se jimi samostatná kapitola.

Následující úryvek, první sloka popěvku, kterým trpaslíci doprovázejí sklízění špinavého nádobí ze stolu, jeho umývání a uklízení, představuje pro překladatele první výzvu s ohledem na zachování veršů a hravosti anglického originálu a současného co nejpřesnějšího převodu obsahu. Následkem snahy o dosažení těchto cílů si *sklenka* a *flaše* musely prohodit své pozice v rámci sloky, *nože* a *vidličky* byly donuceny uvolnit místo *lžicím* a *pálení korků* byli trpaslíci v českém překladu kvůli zachování rýmu nuceni oželet zcela.



Anglický originál (Hobbit 1968:25)	Český překlad (Hobit 1979:136-137)
Chip the <b>glasses</b> and crack the plates! Blunt <b>the knives</b> and bend <b>the forks</b> ! That's what Bilbo Baggins hates — Smash the <b>bottles</b> and <b>burn the corks</b> !	Rozbij talíř, třískni <b>flaši</b> ! Zlámej rukojeti <b>lžic</b> ! To pan Pytlík těžko snáší — <b>sklenkou</b> křápní ještě víc!

Další dvě ukázky překladatelova postupu při překladu veršovaných pasáží pochází z páté kapitoly knihy, jež líčí Bilbovo setkání s Glumem a vzhledem k jejich soupeření v hádankách obsahuje velké množství veršovaných pasáží. V rámci první z těchto hádanek se překladateli daří zachovat veršové schéma a zároveň se, s výjimkou posledního verše, který v češtině zdaleka není tak explicitní a nezmiňuje se o konci života ani o smíchu, vyvarovat výraznějších významových posunů. Za tímto účelem mění překladatel pořadí jednotlivých smyslů, jejichž prostřednictvím nelze řešení této hádanky (tmu) vnímat a z kopců se při převodu stávají hory. Za zmínku stojí rovněž fakt, že si Glum v českém překladu na rozdíl od anglické předlohy uchovává šišlavou mluvu i při zadávání hádanek (viz 4.3.2.3 *Substituce*, podkapitola *Výrazová shoda*)

Anglický originál (Hobbit 1968:82)	Český překlad (Hobit 1979:136-137)
It cannot be seen, <b>cannot be felt</b> , Cannot be heard, <b>cannot be smelt</b> . It lies behind stars and under <b>hills</b> , And empty holes it fills. It comes first and follows after, <b>Ends life, kills laughter</b> .	Není ji vidět, <b>není ji cítit</b> , není ji slyšet, <b>nejde ji chytit</b> . Je za hvězdami a pod <b>horami</b> a vyplňuje prázdné jámy. Byla tu předtím a přijde pak <b>a nakonec ti vytře zrak</b> .

Při převodu následující hádanky pak překladatelova snaha o formální i obsahovou věrnost vede jak k nutnosti přidat do textu výrazy nad rámec prototextu, tak ke zkrácení některých slov tak, aby se jednotlivé verše rýmovaly. V rámci přidávání elementů vůči prototextu rozšiřuje překladatel první verš a z *oceli* se stávají *ocelové pláty*, *květiny* naopak musely v českém překladu z téhož důvodu ustoupit kratšímu výrazu *květy*.



Anglický originál (Hobbit 1968:82)	Český překlad (Hobit 1979:136-137)
<p>This thing all things devours:</p> <p>Birds, beasts, trees, <b>flowers</b>;</p> <p>Gnaws iron, <b>bites steel</b>;</p> <p>Grinds hard stones to meal;</p> <p>Slays king, ruins town,</p> <p>And beats high mountain down.</p>	<p>Všechno žere, <b>všechno še v něm žtrácí</b>,</p> <p>štromy, <b>květy</b>, zvířata i ptáci;</p> <p>hryže kov i <b>pláty z ocele</b>,</p> <p>tvrdý kámen na prach šemele;</p> <p>měšta rožvalí a krále školí,</p> <p>vyšokánské hory švrhne do údolí.</p>

## 5 Závěr

### 5.1 Cíle diplomové práce

Podle názoru Antona Popoviče lze v souvislosti se všemi typy překódování v umění a literatuře použít termín „překlad“ a rozšířit tak tento pojem o aspekt intersémiotických procesů v umění (srov. Popovič 1983:94). Cíl této diplomové práce však nespočíval v příspěvku k řešení terminologických otázek, nýbrž ve vytvoření *metodologie*, jež by umožňovala srovnání produktů intersémiotického a mezijazykového překladu. Předmět empirické analýzy, filmová adaptace literárního díla, představuje navíc pouze jeden z typů intersémiotického překladu. Lepší poznání této doposud poměrně neprobádané oblasti v každém případě vyžaduje rozsáhlý empirický výzkum a to jak v podobě srovnání dalších filmových adaptací s jejich literárními předlohami, tak analýzu dalších typů převodu mezi různými znakovými systémy. Tato diplomová práce se pokoušela prostřednictvím navržené metodologie identifikovat posuny, k nimž dochází v rámci intersémiotického a mezijazykového překladu, následně je popsat a vzájemně srovnat a zabývala se rovněž obtížemi, s nimiž se překladatel resp. adaptátor při převodu museli vypořádat. Jejím předmětem tedy bylo srovnání tří konkrétních textů, a proto se nesnaží vyvozovat závěry, které by byly obecně platné pro veškeré převody mezi různými sémiotickými systémy.

### 5.2 Vztah metatextů a prototextu

Produkty intersémiotického a mezijazykového překladu (metatexty) spojuje skutečnost, že se jedná o odvozená díla a že tudíž existuje prototext, v tomto případě literární předloha, z něhož překladatel / adaptátor při vytváření metatextů vycházejí. Vztah k prototextu je nejpodstatnějším rysem produktů obou typů převodu, což lze ilustrovat například na skutečnosti, že jejich hodnocení probíhá právě ve vztahu k jejich předloze (srov. Levý 2012:181). Produkty intersémiotického a mezijazykového překladu spojuje rovněž skutečnost, že musí jako umělecké dílo fungovat nezávisle na prototextu a být pochopitelné jak pro informované příjemce, kteří si uvědomují, že čtou překlad, resp. sledují filmovou adaptaci literárního díla, tak pro příjemce, kteří si těchto skutečností vědomi nejsou. Pro filmové adaptace i překlady literárních děl zároveň platí, že neexistují pouze ve vztahu ke své předloze a že se překladatel / adaptátor tudíž musí v některých případech vypořádat s existující *interpretační tradicí*. Taková situace nastává, byla-li již do

cílového jazyka přeložena jiná (související) díla daného autora nebo byla-li některá z těchto děl už v minulosti převedena na filmové plátno.

### **5.3 Autoři produktů mezijazykového a intersémiotického překladu**

Odlišnosti mezi oběma metatexty naopak vyvstávají při diskuzi o otázkách spojených se subjektem autora. V rámci mezijazykového překladu za něj bývá v naprosté většině případů považován překladatel, kdo se však skrývá pod termínem „adaptátor“? Odpověď na tuto otázku není zdaleka tak jednoznačná, neboť je adaptace v rámci tzv. nových médií vnímána jako kolektivní proces, přičemž nejkomplikovanějšími médii jsou z tohoto pohledu televize a film. Je adaptátorem při převodu literárního díla na filmové plátno scénárista, který tvořivě adaptuje filmový děj, postavy, dialogy a témata (srov. Hutcheon 2012:94)? Lze za adaptátory pokládat rovněž herce? Obecně platí, že za adaptátora bývá při převodu literární předlohy na filmové plátno zpravidla považován režisér (srov. Hutcheon 2012:96). Výrazně zajímavější než zodpovězení této otázky však pro tuto práci byly důsledky, jež z ní vyplývají. Vzhledem k výrazně většímu počtu osob, které se na vzniku filmové adaptace literárního díla, především pak ve srovnání se situací v rámci mezijazykového překladu, podílí, se během adaptování (tzn. psaní scénáře, vlastního natáčení či střihu) zvětšuje vzdálenost od adaptované literární předlohy (srov. Hutcheon 2012:97), což má za následek výraznější posuny než v rámci převodu mezi dvěma přirozenými jazyky (viz 4.2 *Srovnání knižní předlohy a její filmové adaptace*).

### **5.4 Intersémiotický a mezijazykový překlad jako interpretace**

Stejně jako v případě mezijazykového překladu, v jehož rámci odlišnosti výchozího a cílového jazyka neumožňují pouhý mechanický převod a vyžadují od překladatele vynaložení interpretačního úsilí (srov. Levý 2012:56), spočívá rovněž práce adaptátora v první řadě v interpretaci předlohy a až následně ve vytvoření nového díla (srov. Hutcheon 2012:97). Pro autory obou zkoumaných metatextů tedy platí, že základ jejich práce spočíval v pochopení předlohy, v důsledku čehož museli být především metakreativními čtenáři. Interpretace prototextu pro ně byla klíčová jak s ohledem na pochopení díla jako celku, tak v souvislosti s jednotlivými rozhodnutími během procesu převodu.

Prototext vzniká odrazem a subjektivním přetvořením objektivní skutečnosti autorem (srov. Levý 2012:43). Jeho text je při převodu následně, jakožto objektivní materiál, přetvářen subjektem vnímatele (překladaatele či adaptátora), čímž vzniká čtenářská konkretizace. Čtení překladu či sledování filmové adaptace pak představuje již třetí subjektivní přetváření objektivního materiálu (srov. Levý 2012:49). Problém, který z nutnosti interpretace vzhledem ke specifickým filmu jako média vyplývá pro intersémiotický překlad, souvisí se skutečností, že jsou imaginární vizualizace literární světů vždy velmi individuální, přičemž ve fantasy-literatuře se u jednotlivých čtenářů liší ještě výrazněji než v realistické beletrii (srov. Hutcheon 2012:45). Při převodu na filmové plátno není interpretace, např. v rámci popisu postav či prostředí, přenechána představivosti diváka, jako je tomu v případě čtenářů originálu či mezijazykového překladu. Film je totiž nucen ukázat divákovi adaptátorovu interpretaci (srov. Eco 2006:392).

## 5.5 Společné znaky posunů obou typů převodu

Při srovnání filmové adaptace a překladu s jejich literární předlohou lze v obou případech mluvit o trichotomii **obecného, zvláštního a jedinečného** (srov. Levý 2012:104). Ve všech třech srovnávaných textech lze nalézt obecné kvality, jejichž převod nečiní výraznější potíže, neboť prostředky k jejich vyjádření disponují oba přirozené jazyky, mezi nimiž se překládá, resp. jak verbální tak filmový narativ. Zároveň jsou však jejich součástí kvality zvláštní, které je v metatextech nutné vyjádřit odlišným způsobem a kvality jedinečné, které se při převodu v důsledku rozdílnosti daných přirozených jazyků resp. sémiotických systémů ztrácí.

Z této trichotomie vyplývají dva typy posunů, jež jsou společné oběma typům převodu. Jedná se jednak o **posuny individuální**, k nimž dochází v oblasti obecného, tedy v situacích, kdy překladatel či adaptátor disponují ekvivalentními prostředky pro vyjádření kvalit prototextu a přesto se rozhodují vyjádřit je jinými prostředky (viz 4.2.1 *Individuální posuny* (intersémiotický překlad) a 4.3.1 *Individuální posuny* (mezijazykový překlad)), a **posuny konstitutivní**, v jejichž rámci rozdíl mezi oběma jazyky, kulturami, vědomím daných čtenářských okruhů či médii nedávají autorovi metatextu jinou možnost než vyjádřit významy obsažené v prototextu odlišným způsobem či dokonce vedou k tomu, že se některé prvky prototextu ztrácí a autorovi metatextu zbývá nanejvýš možnost kompenzovat je na jiném místě (viz 4.2.2 *Konstitutivní posuny* (intersémiotický překlad) a 4.3.2 *Konstitutivní posuny* (mezijazykový překlad)).

Na základě srovnání produktů intersémiotického a mezijazykového překladu s prototextem odhalila analýza tyto společné typy posunů: 1) prvky metatextu, které se v prototextu neobjevují (tzv. **adice**), 2) prvky prototextu, které v metatextu chybí (**ztráty**) a 3) prvky, které lze nalézt v obou srovnávaných textech (**substitute**). U posledně jmenovaných lze s ohledem na způsob jejich vyjádření v cílovém textu rozlišovat mezi výrazovým zesilováním, výrazovým zeslabováním a výrazovou shodou, tedy situací, kdy při převodu k posunu nedochází.

## 5.6 Odlišnosti posunů obou typů převodu

Kategorii posunů identifikovanou pouze v produktu intersémiotického překladu představují v rámci této práce tzv. **permutace** (viz 4.2.1.4 *Permutace*). Jedná se o situace, kdy filmová adaptace nezasahuje do podoby popisovaných událostí jako takových, mění však pořadí, v jakém je prezentuje filmovému publiku – jedná se tedy o posuny na rovině diskursu. Právě skutečnost, zda k posunům dochází jen na **rovině diskursu** nebo i na **rovině příběhu** představuje klíčový rozdíl mezi oběma metatexty analyzovanými v rámci této práce. Zatímco v rámci mezijazykového překladu došlo pouze k posunům na rovině diskursu, tedy v souvislosti se způsobem vyjádření významů prototextu, identifikovala analýza při srovnání filmové adaptace s její literární předlohou kromě očekávatelných posunů vyplývajících ze specifík filmu a s nimi souvisejícího odlišného způsobu zobrazení rovněž velké množství posunů, k nimž došlo na rovině příběhu. Filmová adaptace tak mění nejen způsob zobrazení událostí, ale rovněž některé události přidává, vypouští či jinak přizpůsobuje svým potřebám. Totéž platí i pro existenty, v důsledku čehož jsou některé změny tak výrazné, že jsou patrné již na základě zběžného srovnání s prototextem. Posuny do velké míry souvisí rovněž se skutečností, že zatímco knižního *Hobita* lze označit za dílo, které je určeno především dětským čtenářům, cílí jeho filmová adaptace na dospělé diváky.

Jiří Levý mluví o překladu jako o reprodukčním umění, tedy činnosti, jejíž cíl nespočívá ve vytvoření nového díla, nýbrž ve vystižení a sdělení výchozího textu (srov. Levý 2012:79). Adaptování, které je často spojené se změnou média, oproti tomu podle Lindy Hutcheon nespočívá v reprodukování, ale spíše v interpretování a následném vytvoření nového díla (srov. Hutcheon 2012:97). Filmová adaptace Tolkienova *Hobita* otevřeně přiznává, že čerpá nejen z tohoto románu, nýbrž i z dalších Tolkienových děl. Vedle prvků příběhu, které se sice neobjevují přímo v knižním *Hobitovi*, ale mají oporu v dalších dílech z prostředí Středozemě, se však ve filmové adaptaci objevují rovněž události či postavy, pro něž toto neplatí (viz *Přidané složky příběhu bez opory*

v *Tolkienových dílech*, kap. 4.2.1.1 *Adice*). Třebaže i v případě převedení *Hobita* na filmové plátno byly některé provedené změny terčem silné kritiky, lze usuzovat, že pokud by překladatel v dnešní době v naší kultuře při převodu tohoto klasického díla žánru fantasy obdobným způsobem nakládal s příběhem, tedy mj. přidával či vypouštěl postavy a události, bylo by hodnocení takového počínání zřejmě ještě výrazně negativnější.

## 5.7 Vztah intersémiotického a mezijazykového překladu

Na základě provedené analýzy konstatujeme, že vzhledem k poměrně velkému množství podobností mezi těmito typy převodu lze intersémiotický a mezijazykový překlad z hlediska sémiotického, tedy čistě teoretického, subsumovat pod společnou kategorii „převod“ a považovat je za dva speciální způsoby interpretace (viz 2.2 *Překlad jako interpretace*). Lze tedy souhlasit s názory Romana Jakobsona či Antona Popoviče, podle nichž *může* být výhodné pohlížet na intersémiotický překlad prizmatem mezijazykového překladu (srov. Eco 2006:271, Popovič 1983:94). Zároveň však nelze zapomínat na skutečnost, že mezi intersémiotický a mezijazykový překlad nelze udělat rovnítko a že není možné zdůrazňovat pouze jejich společné znaky a ignorovat přitom jejich rozdíly. Považovat mezijazykový a intersémiotický překlad za příbuzné kategorie může totiž v praxi způsobovat obtíže a to především kvůli skutečnosti, že jsou na produkty obou typů převodu v souvislosti s otázkou věrnosti kladena rozdílná očekávání (srov. Nord 1998:35). Tato práce se zabývala srovnáním produktů překladu a adaptace. Další problémy však vyvstávají při srovnávání překladu a adaptace jakožto procesu. Pohlížíme-li na adaptaci jako na kolektivní proces, na němž se podílí více osob (režisér, scénárista, herci atd.), a chceme-li ji srovnávat s mezijazykovým překladem, musíme na něj nevyhnutelně nahlížet stejným způsobem. Jiří Levý překladatele přirovnává k herci (srov. Levý 2012:79). Stejně tak, jako jsou pro divadlo zásadní herci, je rovněž překladatel nejdůležitějším, nikoliv však jediným subjektem, který se podílí na vzniku překladu. Plauzibilní srovnání procesu překladu a adaptace by tak vyžadovalo zohlednit také úlohu, kterou v procesu mezijazykového překladu hrají editoři, redaktori, vydavatelé apod.

## 6 Bibliografie

### Primární literatura

Hobit: Neočekávaná cesta [film]. Režie: Peter Jackson. USA / Nový Zéland 2012.

TOLKIEN, J. R. R. 1968. *The Hobbit or There and Back Again*. New York: Ballantine Books Inc.

TOLKIEN, J. R. R. 1979. *Hobit aneb Cesta tam a zase zpátky*. Praha., Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, n. p.

TOLKIEN, J. R. R. a Christopher TOLKIEN. 2003 *Silmarillion: mýty a legendy Středozemě*. 2. vyd. Praha: Mladá fronta

TOLKIEN, J. R. R. 2002. *Pán prstenů: Návrat krále*, Vyd. 3. Praha: Mladá fronta, 2002

### Sekundární literatura

BERNARD, Jan (ed.). 1995. *Tartuská škola: sborník filmové teorie 2*. Praha: Národní filmový archiv.

BUBENÍČEK, Petr. 2007. *Mezi slovem a obrazem: Teorie a praxe filmové adaptace literárního díla*. Disertační práce. Ústav české literatury a knihovnictví FF MU, Brno. Vedoucí: doc. PhDr. Jiří Kudrnáč, CSc.

CATTRYSSE, Patrick. 2014. *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*. Antwerp, Apeldoorn: Garant

ECO, Umberto. 2004. *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*. London: Phoenix.

ECO, Umberto. 2006 [2003]. *Quasi dasselbe mit anderen Worten: Über das Übersetzen*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München, Wien: Carl Hanser.

EDGAR, Robert et al. 2015. *The Language of Film*

- ELLIOTT, Kamilla. 2009 [2003]. *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: CUP.
- FEDROVÁ, Stanislava a Alice Jedličková (eds.). 2011. *Intermediální poetika příběhu*. Praha: Akropolis, Ústav pro českou literaturu AV ČR.
- GLANC, Tomáš (ed.). 2003. *Exotika: Výbor z prací tartuské školy*. Brno: Host
- GOODMAN, Nelson. 2007. *Jazyky umění: nástin teorie symbolů*. Překlad Tomáš Kulka. Vyd. 1. Praha: Academia.
- GORLÉE, Dinda L. 1994. *Semiotics and the Problems of Translation. With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.
- GRÄF, Denis et al. 2014. *Filmsemiotik: eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren Verlag GmbH
- CHATMAN, Seymour. 1980 [1978]. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- JAKOBSON, Roman O. 1959. *On Linguistic Aspects of Translation*. In *On Translation*. Ed. R. A. Brooker. Cambridge: Harvard University Press, 232-239.
- JETTMAROVÁ, Zuzana. 2016. *Mozaiky překladu*. Praha: Karolinum
- LEFEVERE, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London, New York: Routledge.
- LEVIN, Ruth. 2010. *Der Beitrag des Prager Strukturalismus zur Translationswissenschaft: Linguistik und Semiotik der literarischen Übersetzung*. Berlin: Frank & Timme.
- LEVÝ, Jiří. 1971. *Bude literární věda exaktní vědou?* Praha: Československý spisovatel.
- LEVÝ, Jiří. 2012 [1963]. *Umění překladu*. 4., upravené vydání. Praha: Miroslav Pošta – Apostrof.



LOTMAN, Jurij M. 2008. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Přel. Peter Mihálik. Bratislava: Slovenský filmový ústav.

METZ, Christian. 1990. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Chicago: UCP.

MIKO, František a Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia: estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran.

MONACO, James. 2004. *Jak číst film: Svět filmů, médií a multimédií. Umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Přel. Tomáš Liška a Jan Valenta [EN 2000]. Praha: Albatros.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 2008. *Umělecké dílo jako znak*. Praha: ÚČL AV ČR.

NORD, Christiane. 1998. *Translating as a purposeful activity: functionalist approaches explained*. Manchester: St. Jerome Publishing

PETRILLI, Susan (ed.). 2003. *Translation Translation*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi.

PETRILLI, Susan. 1992. *Translation, Semiotics and Ideology. TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 1992, vol. 5, no. 1, 233-264.

POPOVIČ, Anton et al. 1983. *Originál/preklad: interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.

POPOVIČ, Anton. 1972. *Čítanka z teórie prekladu: materiály I. celoštátnej konferencie o problémoch odborného prekladu a tlmočenia*. Nitra: VŠP

POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu: Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.

POPOVIČ, Anton. 1983. *Komunikačné projekty literárnej vedy*. Nitra: Dekanát Pedagogickej fakulty.

POSPÍŠIL, Zdeněk. 2005. *Sociosémiotika umělecké komunikace*. Boskovice, Olomouc, Prostějov: František Šalé – Albert, Muzeum Prostějovska.

REISS, Katharina. 1971. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber.

ŠPIRK, Jaroslav. 2009. *Anton Popovič's Contribution to Translation Studies. Target, International Journal of Translation Studies*, vol. 21, issue 1. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 3-29

ŠPIRK, Jaroslav. 2014. *Censorship, Indirect Translations and Non-translation: The (Fateful) Adventures of Czech Literature in 20th-century Portugal*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

TOROP, Peeter. 2004. *Culture as translation: intersemiosis and intersemiotic translation*. URL: <http://sociosemiotics.net/files/Culture%20as%20translation%20intersemiosis%20and%20intersemiotic%20translation.doc> [cit. 2015-06-19]

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.

VALENTOVÁ, Mária (ed.). 2003. *Semiotické modelovanie sveta v umeleckom texte. Zošit prác o ikonickosti výrazu. K nedožitým sedemdesiatym narodeninám Antona Popoviča*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie.

VENUTI, Lawrence. 2007. *Adaptation, Translation, Critique*. *Journal of Visual Culture*, 6:1, 25- 43.

WINTER, Astrid. 2006. *Metamorphosen des Wortes – Der Medienwechsel im Schaffen Jiří Kolářs*. Göttingen: Wallstein.

WOLF, Michaela (Hg.). 1997. *Übersetzungswissenschaft in Brasilien: Beiträge zum Status von "Original" und Übersetzung*. Tübingen: Stauffenburg.